

ARRIGO COPPITZ
VIA DELLA COLONNA, 27
50121 FIRENZE
TEL. (055) - 290402

ISTITUTO
DI
STORIA
DELL'ARTE

CATALOGHI E SAGGI



ARRIGO COPPITZ
VIA DELLA COLONNA, 27
50121 FIRENZE
TEL. (055) - 290402

ISTITUTO
DI
STORIA
DELL'ARTE

CATALOGHI E SAGGI

UGO MULAS

IMMAGINI E TESTI

con una nota critica
di
ARTURO CARLO QUINTAVALLE

Istituto di Storia dell'Arte
Università di Parma

Maggio 1973

L'Università di Parma e l'Istituto di Storia dell'Arte sono veramente grati a Nini Mulas.

Senza la sempre viva e presente partecipazione della Facoltà, del Rettorato e della Direzione Amministrativa dell'Università, la mostra non sarebbe stata possibile; si ringraziano il Preside della Facoltà Prof. Domenico Pesce, il Magnifico Rettore prof. Aldo Cessari, il Direttore Amministrativo dott. Giampaolo Usberti e il dott. Rodolfo Poldi.

L'Istituto è grato al tecnico signor Luigi Salati, alle segretarie Paola Stevezoli e Mariangela Puglisi per la loro ordinata collaborazione ed alla bidella Santa Leoni.

L'Istituto è grato a James Altimani per la sua attenta, amichevole opera di incisione dei clichet.

Le foto di Marcel Duchamp sono edite dalla Multicenter in una cartella numerata (1972) e firmata da Ugo Mulas.

Segretaria della mostra:
GIULIANA FERRARI

Segreteria stampa:
LUIGI ALLEGRI

Clichets:
ALTIMANI

Ha stampato le foto di Ugo Mulas:
SERGIO GRAZZANI
con l'assistenza di
ALBERTO AGAZZI

Ha impaginato il catalogo:
GIORGIO CHESA

Conversazioni
con Ugo Mulas

a Nini, Melina, Valentina

I testi che seguono sono la trascrizione delle numerose conversazioni con Mulas da me registrate nella sua casa a Milano dal 7 novembre 1972 al 1 gennaio 1973

A. C. Q.

GLI INIZI E LE PRIME ESPERIENZE FOTOGRAFICHE

— *Mi potresti dire come hai cominciato a fare il fotografo? Perché, che scelta hai fatto, quando?*

Ho passato degli anni molto difficili qui a Milano, perchè facevo degli studi che si capiva benissimo che non erano adatti al mio temperamento; cioè mi ero iscritto a legge perchè non sapevo a quale altra facoltà iscrivermi (quando uno non sa che cosa fare si iscrive a legge), poi anche perchè mio padre aveva piacere che facessi l'avvocato o il pretore. A parte il fatto che non mi interessava, non ero proprio portato alla materia perchè per fare l'avvocato e il giurista ci vuole un particolare tipo di memoria, un particolare tipo di struttura mentale che è esattamente il contrario mi sembra, della mia; insomma non mi andava. Ma dovevo rispondere ai miei dei sacrifici che facevano per farmi studiare.

— *Dove abitavano?*

Abitavano a Pozzolengo, vicino a Desenzano, nel bresciano; mio padre aveva comperato una casetta lì quando era andato in pensione, faceva il maresciallo dei carabinieri e veniva dalla Sardegna; ha sposato una donna qui dell'alta Italia, una trentina, e ha sempre lavorato in questa zona intorno a Desenzano del Garda. Io ho fatto gli studi, le medie e il liceo, a Desenzano del Garda; poi quando si trattò di fare l'Università, a parte il fatto che i miei non avevano mezzi, erano molto poveri (vivevano con la pensione di mio padre e con quel po' di terra che mio padre lavorava, e io stesso lo aiutavo), questo mio venire a Milano divenne una cosa abbastanza angosciante perchè comportava una spesa che metteva in crisi tutta la famiglia, tutti gli altri fratelli. Allora io mi son messo a fare un po' di tutto per aiutarli, ho fatto anche l'istitutore; sono stati anni completamente persi perchè fare l'istitutore voleva dire lavorare dalla mattina alle sei e mezza fino alle nove o da mezzogiorno fino alla sera alle undici e non avevo mai tempo nè di studiare nè di fare altro.

— *Che anni erano questi?*

Il 48, 49, 50, 51 e poi nel 51-52 a un certo punto ho cominciato a stare qui tra Milano e Pavia: ma soprattutto nel periodo che ho passato a Milano non ho conosciuto nulla e nessuno; non sono riuscito a trovare un bandolo di questa grossa matassa che è Milano, perduto dentro, vivevo qui proprio come in un deserto, non riuscivo a riallacciare delle amicizie. Nel '51-'52 mi sono iscritto a un corso di nudo serale a Brera e lì ho cominciato a capire che c'era della gente che mi poteva interessare, che mi avrebbe potuto aiutare ed infatti tutto quello che io poi ho fatto e quello che sono diventato lo devo proprio a questo incontro; qui ho trovato degli amici pittori che la sapevano molto lunga, o comunque io credevo così.

— *Che gente c'era in quel periodo?*

C'erano molti pittori che oggi sono molto noti, per esempio Dova, Crippa, Peverelli, c'erano spesso anche Morlotti, Cassinari. Poi c'erano anche molti giornalisti: Pietrino Bianchi, Berutti, Marco Valsecchi e altri. A un certo punto avevo deciso di non laurearmi perchè temevo che mi sarei lasciato condizionare per sempre da un certo tipo di vita. Mi sono detto: « qui se prendo la laurea son fottuto, finisco a fare l'impiegato di banca », e quindi piuttosto di questo fallimento nella mediocrità ho preferito rischiare di fallire, di diventare uno spostato, uno senza mestiere; ed infatti lì al Giamaica ero uno senza mestiere, vivacchiando non so come, perchè lì si poteva vivere, ti davano dei cappuccini a credito, trovavi un amico che ti dava quelle cento o duecento lire che ti bastavano a prendere il pane; e poi qualche cosa facevo, scribacchiavo qualche articolo per qualche quotidiano ma senza voglia perchè volevo fare il fotografo. C'era un amico, si chiama Nando, un pittore che viveva a Parigi e faceva il caricaturista, faceva sempre una pagina di vignette umoristiche su « Settimo giorno ». Allora faceva dei quadri stranissimi con dei chiodi (infatti lo chiamavano « quello dei chiodi »), ed erano cose interessanti quelle che faceva.

— *Ti ha dato lui la macchina fotografica?*

Sì, mi ha detto: « io conosco uno che ha una agenzia fotografica »; siamo andati così da lui; io avevo una gran diffidenza, ma bisognava pur trovare il modo di guadagnare qualche lira e così mi sono lasciato convincere. In questa agenzia non ho mai fatto fotografie: mi facevano fare le didascalie dietro le foto, perchè pensavano che sapevo scrivere, invece non era vero; in più facevo degli articoli su certi temi, come le brigantesse dell'800, sai quelle del brigantaggio politico. Il mio amico aveva scovato dei gruppi di fotografie quasi inedite, alla raccolta Bertarelli; aveva ad esempio trovato una raccolta di fotografie di briganti e brigantesse catturati dai bersaglieri o dai carabinieri. Insomma, quello che era interessante era il materiale, per cui si vedevano molte donne che avevano accompagnato alla macchia questi briganti e che furono poi catturate con loro, fotografate col loro trombone, coi loro vestiti dell'800, con questi cappelli; ed erano fotografie molto belle. Così ho fatto una serie di articoli, sette o otto, per il « Tempo illustrato » che firmava il direttore dell'agenzia. E poi, visto che questo filone funzionava, ci ha ficcato dentro anche il Passator Cortese; sono andato a fare delle ricerche iconografiche in Romagna, a Lugo, a Forlìmpopoli, ma non ho trovato quasi niente. Finchè mi sono stufato, perchè in questa agenzia non prendevo praticamente una lira, mi davano ogni tanto mille lire, così. Dopo sei mesi di questa cosa, ho litigato e me ne sono venuto via. E il giorno stesso che sono venuto via ho conosciuto un fotografo che nello stesso giorno si era licenziato dalle « Ore » perchè non voleva scrivere delle didascalie sui fatti di Berlino; sai proprio in quei giorni c'era la rivolta operaia a Berlino-Est e lui avrebbe dovuto scrivere delle didascalie dove spiegava che gli operai comunisti avevano fatto uno sciopero, una specie di rivolta contro il governo comunista; siccome lui è comunista, non si è sentito di scrivere queste didascalie e allora si è licenziato e se ne è venuto via.

E' così che ho conosciuto Mario Dondero, un tipo straordinario, aperto, pronto a tutto, molto generoso. Siamo diventati amici e mi ha proposto di fare una società con lui, di metterci insieme, di fare delle fotografie che poi avremmo proposto ai giornali. Non avevamo nè macchina nè soldi nè niente. Sua madre lavoricchiava in qualche modo e ci assisteva ogni tanto dandoci qualche centinaio di lire, e così sono vissuto quattro o cinque o sei mesi. E' stato Mario Dondero che mi ha fatto fare le prime foto.

— *Tu che macchina fotografica avevi, te lo ricordi?*

Non avevamo macchina fotografica, ce la facevamo prestare di tanto in tanto da amici. A un certo punto un giornalista ci propose di fare società con lui che aveva comperato una macchina fotografica; in questo modo lui entrava socio con noi negli eventuali futuri lavori, a un terzo del ricavato; solo che in realtà ci davano pochi soldi e questo povero giornalista non ci ha mai guadagnato un soldo, con questa cosa. Il primo lavoro che abbiamo fatto, io e Mario, è stato il servizio sulla Biennale del 1954. In realtà Mario non era molto interessato alla pittura, gli interessava di più il cinema, la letteratura, ecc.; abbiamo capito che, se avessimo fatto un buon servizio sulla Biennale, forse l'avremmo venduto. Ci avevano promesso di comprarcelo. Perciò siamo andati a Venezia: senza una lira, mi ricordo; siamo andati col camion dei giornali dell'Unità, che parte alla notte e lascia i giornali in tutte le zone. Siamo arrivati a Venezia alle cinque del mattino; siamo arrivati in Piazza S. Marco che era no le 8,30, le 9; pioveva, mi ricordo, e abbiamo aspettato che arrivasse della gente; era proprio il giorno dell'inaugurazione. La prima persona che abbiamo vista arrivare è stato Ungaretti, che abbiamo subito fotografato in Piazza S. Marco e poi sono arrivati altri artisti che Mario conosceva meglio di me, perchè Mario ha sempre conosciuto tutti, non so come facesse. Comunque questo fatto di andare a Venezia a fare la Biennale, ecc., ha cominciato a dare una certa consistenza al nostro lavoro perchè si facevano conoscenze interessanti, poi in fondo le fotografie si potevano in parte magari dare anche ai pittori, anche se non avevano molti soldi, ma insomma ci saltava fuori qualche cosa. Questi servizi sulla Biennale io li ho sempre rifatti dal '54 in avanti ed è un aspetto diciamo abbastanza particolare del mio lavoro. La Biennale di Venezia allora era un fatto molto importante, era sicuramente la rassegna di pittura più importante che ci fosse al mondo in quel periodo e ci si sentiva tutti importanti; a parte il fatto che con la macchina fotografica in quegli anni si passava dappertutto e si entrava dappertutto. Ma poi, comunque, tutti i pittori, la gente che stava intorno ai pittori, tutti erano personaggi, ed i servizi erano anche dei servizi mondani, era un po' come essere in Via Veneto e poter fare i personaggi importanti. Cioè non è che si avesse un'intenzione particolare di andare a Venezia per capire quello che succedeva, ma era più che altro un partecipare a questa specie di grande rito che si celebrava ogni due anni, che aveva i suoi grandi sacerdoti e tutto un suo rituale speciale e una grande mondanità intorno; si credeva anche a questo, si pensava che tutto fosse importante, che tutto avesse un senso; poi adesso ti accorgi che...

— *Ma tu cercavi i personaggi oppure gli oggetti artistici?*

Gli oggetti no, mi interessava di vedere ciò che succedeva, ma quello che mi interessava era di fotografare la gente: gli attori, i pittori o il mondo dei pittori, gli amici dei pittori, i mercanti. Allora poi c'era tutta questa attesa per il premio, chi l'avrebbe vinto chi non l'avrebbe vinto, si formavano dei gruppi: chi teneva questo, chi teneva quello; si passavano dei giorni abbastanza eccitanti, mi piaceva questa cosa, non era tanto la pittura in sè ma la gara, vedere chi vinceva, l'allegria che c'era allora intorno ai pittori.

Intanto facevo altri servizi; d'altra parte non avendo lavori da fare, non avendo neanche mezzi per mettermi a fare l'imprenditore di me stesso, quello che mi costava meno era stare fermo in questo caffè dove mi davano i cappuccini a credito e intanto usare questo tempo per imparare a fare le fotografie, usare tutta la gente, anche dei tipi un po' *bohème*, come modelli; li facevo posare.

Il fatto che il mio lavoro sia iniziato al Giamaica mi ha poi, in un certo senso, sempre influenzato negli anni successivi: cioè, essendo partito da questo mondo dei pittori, ci sono rimasto attaccato. Molti altri fotografi hanno cominciato al Giamaica, però non per questo sono diventati fotografi di pittori. Al Giamaica non c'erano soltanto pittori, c'erano anche dei giovani che volevano fare i fotografi; c'erano Alfa Castaldi, Carlo Bavagnoli, Giulia Nicolai e tanti altri. E tra noi si parlava, si discuteva. E anche se poi in fondo, se ci penso adesso, nessuno di noi aveva le idee chiare, era un modo di essere interessati alla fotografia. D'altronde, con chi altro avrei potuto parlare di queste cose? C'era qualche bravo fotografo, evidentemente, ma noi volevamo fare i fotogiornalisti, i fotoreporters di città (pensavamo che la cosa più importante della fotografia fosse il fotogiornalismo): solo dopo ho capito che questo era un aspetto in realtà strumentale.

— *C'era un interesse politico dietro a queste scelte?*

Noi eravamo tutti di sinistra, io facevo delle fotografie un po' populistiche, in chiave neorealista; fotografavo i poveri, i quartieri della periferia, la bidonville dove hanno poi girato *«Miracolo a Milano»*, la situazione dei baraccati. Siccome passavo anche qualche notte alla stazione quando non avevo una camera, fotografavo la gente che dormiva lì nella sala d'aspetto di terza classe. Sempre con questa voglia, comunque, di imparare, ho sempre sentito questa mia partenza da autodidatta, e proprio questa mia partenza mi ha sempre fatto sentire il bisogno di imparare la tecnica; poi, in realtà, non si impara la tecnica: man mano che vai avanti ti trovi gli strumenti tu per fare il discorso se hai qualche cosa da dire.

— *Stampavi per conto tuo?*

Non avevamo il posto per piazzare una camera oscura, andavamo da un fotografo che ce le stampava, ma ci costava moltissimo. Appena ho potuto prendere in affitto un piccolissimo appartamento, nel bagno e nella cucina ho fatto la camera oscura e la camera oscura è stata

un grande avvenimento, avere la prima camera oscura, il primo ingranditore per stampare le prime foto...

— *Quando è successo questo?*

Questo credo che sia successo nel '55, subito dopo un periodo molto drammatico in cui pensavo di dover ritornare al paese, perchè non avevo i minimi mezzi di sussistenza; a un certo punto ho conosciuto un giornalista che lavorava per un giornale di Torino che si chiamava *«Tutti»*. Questo giornalista ha avuto simpatia per me, ha cominciato a farmi fare dei lavori, mi mandava in giro e ho cominciato a fare un reportage ogni quindici giorni, prima, e poi ogni settimana; e questo mi ha dato un minimo di sicurezza, e quindi ho potuto prendere in affitto anche un piccolo appartamento, nell'estrema periferia. Per questo giornale prima di tutto ho fatto un servizio sul Giamaica, che piacque moltissimo, tant'è vero che quel servizio lo vide il direttore di *«Settimo giorno»* che in quel periodo era Guido Rocca, e cominciai anche una collaborazione con *«Settimo giorno»*. Poi conobbi Pietrino Bianchi, che veniva spesso al Giamaica, e cominciai una collaborazione anche con *«L'illustrazione italiana»*; questo tutto intorno al '55. È stato allora che ho capito che ce la facevo. Avevo il mio posto dove poter portare avanti il mio lavoro, perchè capivo l'importanza di presentare un lavoro ben stampato, anche con abbondanza di materiale, portarne magari anche venti, di foto, invece di quattro, dava un senso di professionalità. E poi comperammo le prime macchine, gli obiettivi, i cavalletti, i fari. Ero sulla strada giusta. Solo per la possibilità tecnica di fare il fotografo perchè in realtà dal punto di vista fotografico era più giusta la strada che percorrevo prima, quando fotografavo le cose sganciate da un uso giornalistico. Cioè facevo dei tentativi più veri, anche se erano fotografie un po' patetiche o un po' malinconiche e un po' bozzettistiche. Era un lavorare sganciato da un uso pratico, mentre quando mi sono messo a lavorare per i giornali mi sono dovuto mettere a fare le cose che piacevano a loro; però pensavo che intanto che facevo le cose che piacevano a loro avrei imparato a fotografare, cioè avrei imparato i trucchi, la tecnica, ecc. Comunque mi sono comprato la macchina, ecc., poi ho incominciato a fare fotografie di moda perchè vedevo che i fotografi che guadagnavano di più erano i fotografi di moda, poi di pubblicità (ho lavorato per la Olivetti, per la Pirelli, ecc.), sempre con una gran voglia di lavorare indipendente. In quegli anni cominciavano ad uscire i libri di Cartier-Bresson, poi i libri di Klein, poi i libri di Frank, e altri. Io facevo il mio mestiere commerciale, desiderando di capire che cosa fosse veramente fare il fotografo. Quindi, in seguito, quando ho potuto sganciarli, quelle poche volte che ho avuto i mezzi per fare delle operazioni da solo, come per esempio il grosso reportage sui pittori americani, l'ho fatto.

DI NUOVO SUGLI INIZI
PROGETTO DI UN LIBRO SU MILANO

— *Parlami di nuovo dei tuoi inizi, le prime foto al Giamaica.*

Facevo delle fotografie che erano anche la voglia di raccontare la storia che stavo vivendo, perchè quando tu fai fotografie c'è sempre anche il desiderio di raccontare la storia che stai vivendo, c'è sempre questo fatto autobiografico; in fondo raccogli documenti di un tuo passaggio, di una tua esperienza. Quindi, questo desiderio di raccontare la mia storia, ma soprattutto la voglia di imparare a fare le fotografie, di usare in fondo questo tempo che era libero, non perchè fossi uno che aveva del tempo da perdere.

— *Ecco, si potrebbe parlare ora di alcune di queste foto?*

In molte di queste fotografie ci sono delle ingenuità; non so, per esempio, la foto di quel giovane artista che fuma, che si accende la sigaretta, abbastanza suggestiva come immagine: è una fotografia fatta in un locale molto buio, forse anche una foto fatta verso sera, d'inverno. Il vero pretesto di questa foto è banale, io volevo vedere fino a che punto si poteva fare una fotografia con la luce di un solo cerino. Lui si sta accendendo la sigaretta e questo cerino dà dei riflessi sul viso; questo era un ritratto fatto con lo scopo di provare la sensibilità di un film alla luce di un cerino. Siccome poi allora i film erano molto poco sensibili (questa era una pellicola di 21 din che era la pellicola più sensibile che si poteva trovare allora) con un obiettivo 3 e 5 in un posto buio con la luce solo di un cerino. Il negativo è molto chiaro, però lo si può stampare bene.

— *Che carta usavi allora?*

Io ti direi di più della carta che uso adesso; allora proprio non mi ricordo, anche perchè la carta è in rapporto allo sviluppo che usi: se usi uno sviluppo un po' contrastato usi delle carte morbide, se vuoi ottenere un risultato normale, e se usi invece degli sviluppi morbidi devi usare delle carte leggermente più dure altrimenti ti viene tutto grigio. Ma comunque il fatto è che quello che mi interessa è il risultato, poi come lo ottieni non ha importanza. Il risultato per me di un ingrandimento deve essere quello di essere il più fedele possibile al negativo, cioè al momento della ripresa; cioè io non amo molto quegli interventi che si fanno successivamente sui negativi, interventi che in genere sono una specie di esasperazione diciamo dei contrasti, dal grigio arrivare a una foto quasi bianca e nera molto contrastata. Tanto per farti un esempio ti citerò quel certo tipo di stampa dura che piace molto a Klein. Io tento di cavar fuori dal negativo tutto quello che sul negativo c'è, cioè dai grigi più tenui ai bianchi più netti; cioè, per esempio, se sei in un interno dove c'è accesa una lampada e la lampada è dentro la fotografia, è chiaro che non ci potrà essere nessun bianco più bianco di quella lampada. Se tu invece usi una carta contrastata, ti succede che la parete bianca è

bianca come la lampada, oppure, non so, che il bianco di una camicia ha la stessa forza del bianco della luce, mentre invece devi ottenere il bianco della camicia come un grigio... Io non voglio fare del naturalismo, ma proprio per un rispetto che porto a quella che è la superficie sensibile. Cioè questa realtà in più di cui parlo spesso che è la superficie sensibile: cioè mentre tutte le altre operazioni di tipo creativo o di tipo, diciamo, discorsivo, di racconto, sono sempre state fatte su dei materiali inerti (il pittore lavora su delle carte, lo scultore su delle pietre, cioè materiali sui quali lui può intervenire proprio totalmente, perchè non hanno una loro realtà all'infuori diciamo della sua azione), invece la superficie sensibile è « sensibile », capisci, c'è già nel nome questo fatto ed è una realtà in più con cui tu devi fare i conti. Cioè, come dice benissimo Benjamin nella sua breve storia della fotografia parlando di una fotografia di Hill: in questa foto di Hill si vede benissimo che questa pescivendola (parla di una foto che rappresenta una pescivendola) di New Haven, nel suo gesto indolente, ha qualche cosa che va al di là dell'intenzione del fotografo. Tu capisci che c'è, in questa immagine, qualche cosa che non si risolve totalmente in arte. Questo qualche cosa, è dovuto a questa incredibile sensibilità che ha questa materia con la quale tu lavori, che tu puoi dominare anche fino in fondo, nel senso che puoi prevedere più o meno quello che succede, però quello che c'è c'è; non è che se una cosa ti dà fastidio... va be'; se tu puoi la spostare, ma se è lì immobile te la devi tenere. E poi non è soltanto questo fatto così elementare, è anche l'atteggiamento, il sorriso, il movimento imprevisto che, nell'attimo in cui tu scatti, una persona fa; se non parti da pose elaborate e studiate nei minimi dettagli a volte capitano appunto degli impatti, delle cose che non sono tue, che tu magari accetti, che tu in un certo senso puoi anche aver previsto, oppure accetti perchè andavi cercando proprio che succedesse qualche cosa che tu non avevi previsto. Anche questo è interessante come aspetto, cioè lavorare proprio andando a stuzzicare il caso, la fortuna, cosa che è tipica del fotografare. C'è anche, se vuoi, l'automatismo e il caso accettato dai Dada e dai Surrealisti, però qui c'è un materiale che si presta, cioè è nella sua natura di reagire in questo modo.

— *Credo che sia questo un argomento che forse possiamo riprendere meglio quando parleremo delle cose recenti. A me interessa molto anche l'aspetto del taglio: tu hai parlato del negativo, della luce e del negativo. Ma com'era il taglio in questo momento? Tu tagliavi il negativo in stampa o tendevi a non farlo?*

Ecco, una volta tagliavo il negativo in stampa, perchè un fotografo all'inizio non è mai contento di quello che fa. Io adesso, dopo lunghe esperienze, sono arrivato a prendere delle decisioni precise su quello che è il mio tipo di intervento sia nella ripresa che poi nella stampa. All'inizio andavo un po' a caso, facevo prove, a volte tenevo tutto il negativo a volte ne prendevo un pezzetto. Adesso la mia tendenza è quella di utilizzare tutto quello che è entrato, tutta l'immagine della ripresa, cioè il negativo in senso totale. Tanto è vero che amo stampare le fotografie con un piccolo margine nero, proprio perchè questo margine nero

testimonia della fine dell'immagine; cioè, se tu stampi una fotografia senza questo margine nero, puoi pensare che la fotografia è stata tagliata dopo in stampa, cioè che c'era qualche cosa in più e ti viene la voglia di sapere questa cosa. Mi piace invece dare la certezza che quello che è l'immagine è lì tutto. In genere queste cornicette nere, che lasciano anche molti fotografi, sono molto imprecise, cioè è quel tanto di nero che rimane oltre la foto che il mascherino dell'ingranditore permette di lasciar passare; cioè intorno alla fotografia ti viene questa cornice abbastanza piacevole, abbastanza bella, un po' irregolare, incerta, che dà un tono « artistico » alla fotografia. Io non voglio questa cosa, perchè voglio che sia chiaro che quel filettino nero che io lascio non è per incorniciare la fotografia, cioè non è per dare alla fotografia un aspetto più suggestivo, più pittorico, ma è soltanto l'indicazione della fine del negativo e, perchè questo sia chiaro, riduco al minimo questo filettino nero. Un millimetro, un millimetro e mezzo di nero mi basta e dev'essere molto secco, molto preciso, molto tagliato.

— *Senti, ci sono quelle fotografie della stazione, o altre che dicevi...*

E' chiaro che non stavo lì notte e giorno al Giamaica, giravo per la città e facevo delle prove di paesaggio, delle prove di fotografie di gente, ecc. I temi sono un po' quelli che erano di moda in quell'epoca, un po' il gusto del neorealismo, della periferia.

— *Era un gusto cinematografico o che ti veniva da esperienze di fotografia?*

No, non mi è mai piaciuto molto il cinema, non ci sono mai andato molto; proprio era un gusto che era nell'aria, che mi veniva forse più dalla pittura che dal cinema. Cioè in quel periodo io ero abbastanza legato come gusto a una certa pittura neorealista: è una confessione che faccio.

— *Però le foto non sembrano neorealiste, assolutamente... Se tu le dovessi inquadrare culturalmente, quale era la gente che ti interessava? Perchè tu hai parlato di neorealismo, ma proprio come stile non c'è nulla del neorealismo. Il tema magari è neorealista ma non mi sembra che... non so, la trascrizione realista è estremamente netta, tagliente.*

Non so, io cercavo di trovare delle immagini, come d'altronde forse ho sempre fatto, che fossero rappresentative di una situazione più generale; cioè la foto di bozzetto, la foto di genere, che ogni tanto capita d'aver fatto, non mi interessa. Gran parte cioè della fotografia venuta sull'onda del successo di quel grande fotografo che è Bresson, che sapeva però scegliere i momenti da riprendere e che rimane comunque un fotografo legato all'istantanea, ha suggerito ad altri fotografi posizioni secondo me più scontate. Ti faccio un esempio: ci sono quei famosi quadretti della fine dell'Ottocento del bozzettismo pittorico napoletano, degli scugnizzi che si passano la carta sotto il tavolo col piede: ecco, questo sarebbe il massimo del colpo fotografico per un fotografo che ama la foto di genere bozzettistico. Oppure, non so, c'è anche una foto di Cartier-Bresson in questo senso molto indicativa: due ragazzi su

una panchina che si baciano e, dietro la panchina, due cani fanno l'amore; cioè, voglio dire, questo è uno degli aspetti negativi della fotografia di Bresson, che però è un grandissimo fotografo per altri versi; ma in questa foto c'è il gusto di questi impatti, che finiscono per essere bozzettistici. A me d'una situazione non interessa tanto l'eccellenza dell'attimo: in genere questo tipo di fotografia ti porta a scartare tutto quello che non è eccezionale, tutto quello che non è un momento privilegiato. Io invece ho sempre avuto prima istintivamente, poi consapevolmente, una tendenza a riprendere quelle cose che sono banali. Magari un uomo seduto fermo a un tavolo davanti a me mi può suggerire una presenza reale, può essere per me il soggetto ideale, indipendentemente da quello che fa; anzi se non fa niente è meglio, e se mi guarda anche in macchina meglio ancora.

— *E' chiarissimo. E quindi c'è un tempo anche assolutamente diverso delle fotografie, un tempo interno.*

Cioè io non voglio essere legato tutto il giorno e tutta la vita a questi pochi attimi eccezionali. Io voglio che ogni momento della mia vita possa essere un attimo eccezionale. E questa è una cosa che mi sembra molto chiara. E così ad esempio ho fatto queste fotografie di queste persone che dormivano alla stazione, che sono prese frontalmente il più possibile: non succede proprio nulla; c'è questo attimo che continua da un'ora, magari, e poi è continuato tutta la notte. Io ho scelto un attimo uguale ad altri diecimila attimi, non è un attimo privilegiato.

La verità è tutta la nostra vita, tutta la nostra giornata minuto per minuto e ogni minuto può valere l'altro e anzi deve valere l'altro, come non credo, ad esempio, come non ho mai creduto, che per fare la bella fotografia sia necessario andare in Cina, in India, in Russia, non so.

Io ho sempre voluto credere che nella mia stanza e nella mia casa avrei potuto fare qualsiasi ricerca fotografica di grande livello, ad esempio tutto l'ultimo lavoro che ho fatto, delle verifiche, è un lavoro che ho fatto in questa stanza, praticamente, oppure giù nello studio, senza muovermi, senza uscire dal portone quasi, o dal cortile.

Mi sembrerebbe già un'impresa un viaggio incredibile dentro questa città e vorrei tirare fuori da questa città proprio l'aspetto di ogni minuto, di ogni giorno, quello che è talmente abituale che non lo vediamo nemmeno più. E' proprio necessario fotografarlo perchè finalmente ti accorgi di una cosa che hai sott'occhio ogni minuto, ogni giorno e che non vedi. Siccome sei bombardato ogni minuto da altre sollecitazioni, tv, cinema, giornali, rotocalchi ecc., non vedi più la tua vita vera, vedi soltanto sempre attraverso gli occhi di altri persuasori, i tuoi due occhi non ti bastano, non hai più nessuna fiducia in te stesso, nella tua visione, perchè ti sembra talmente più povera di quella che ti dà un grosso fotografo di « Life » per esempio, o un grosso regista come Fellini che ti sbalordisce con le sue immagini inusuali, che però sono immagini che ti danno emozioni spesso fasulle, si basano su quello che è il trucco incredibile che tu puoi sempre operare lavorando con questi mezzi potenti che ti

danno una forza in più che sono le macchine cinematografiche, le macchine fotografiche, ecc. Vedi, a un certo punto, siccome non tieni conto di questo fatto, confondi la visione tua con la visione operata attraverso mezzi che alla visione danno valori di eccezionalità. Allora ecco queste immagini di allora, per esempio questo gruppetto di operai che si sta allontanando in questa strada della periferia innevata: non c'è nulla di eccezionale, però questa immagine, forse perchè ci sarò affezionato (è una delle prime foto che ho fatto, tanti anni fa) a me dice ancora qualche cosa, forse perchè non si esaurisce in un attimo, non è che un momento qualsiasi.

— *Ma anche tecnicamente tu rifiuti di fare la bella foto.*

Non è che tecnicamente io rifiuto la bella foto: se posso voglio essere vero; allora ecco questa fotografia qui, probabilmente fatta nello stesso giorno: ci sono questi bambini che stanno giocando con le palle di neve. Io mi sono messo lì e ho incominciato a inquadrare, allora ero anche lento e ci ho messo del tempo, questi si sono accorti di me e si sono messi in posa, ma in una posa statica, e io ho fatto la foto in quel momento. Magari mi sarà venuta anche voglia di dire a questi bambini: «mettetevi ancora a giocare, a fare le palle» per avere una foto apparentemente più vera, ma sarebbe stata una foto sicuramente più falsa perchè chiunque avrebbe capito che glielo avevo detto io di fare le palle. Invece loro fermi così immobili davanti a me, sono una presenza reale, hanno in mano tutti una palla, un blocco di neve, si vede che stavano giocando, si sono fermati un attimo perchè hanno visto il fotografo: c'è un rapporto tra me e loro tra la mia macchina e loro, è una cosa più vera.

— *Credi che Milano sia stata mai letta in qualche maniera anche da registi o da altri, cioè tu proponi un'interpretazione di Milano?*

Da registi non ti posso dire. Potrei parlarti del teatro milanese di Strehler che ho seguito perchè in quel periodo collaboravo con lui, gli facevo le foto di scena. Ma della Milano del cinema non so. Io ad esempio «*Miracolo a Milano*» non l'ho mai visto. Ti dirò una cosa a proposito del cinema: dopo aver visto i film di Warhol questa cosa mi si è precisata molto bene, ma fin da prima mi ha sempre dato un certo fastidio andare al cinema per questa ragione che fin che sei dentro magari passi due ore straordinarie, ti ecciti, piangi, ridi. Lo sforzo, almeno per me, che devo poi fare per ritrovare un mio equilibrio con la realtà, un mio rapporto vero con la strada, con la casa ecc., mi turba troppo e così al cinema ci vado raramente. Intanto perchè il cinema secondo me esercita sempre violenza, una delle cose più negative del cinema commerciale è questa violenza che quasi nessun regista risparmia al suo pubblico, cioè una violenza psicologica proprio per portare il pubblico a questo grado di eccitazione che piace molto nel cinema, perchè si va al cinema per provare delle emozioni, per divertirsi provando delle emozioni: più il regista ti fa provare delle emozioni e più il film ha successo, fa cassetta. Con l'uso delle macchine cinematografiche esercitare questa violenza è an-

che abbastanza facile, perchè la macchina moltiplica la tua capacità di azione con tutti i suoi trucchi, con il montaggio, con l'ingrandimento di un dettaglio.

— *Io credo però che ci siano due aspetti: uno che hai messo in rilievo molto bene e forse sarebbe da approfondire, il problema del tempo, perchè nel cinema in fondo hai distinto un tempo fittizio in contrasto a un tempo reale e qual'è allora il tempo nella fotografia?*

Il problema del tempo nella fotografia è un problema che mi interessa moltissimo. Mentre il tempo cinematografico è quasi sempre un tempo naturalistico o pseudonaturalistico, perchè ti sembra proprio di vedere la vita vera, perchè il movimento dà vita alle immagini, nella fotografia c'è un tempo astratto, sempre, tanto è vero che se tu guardi un provino, un contatto, tu vedi trentasei fotografie scattate in tempi diversi che possono essere scattate a pochi secondi l'una dall'altra ma si può trattare anche di giorni, e tu contemporaneamente hai davanti tempi diversi. Il tempo della fotografia è un tempo naturalistico per il nostro occhio.

Io penso per esempio che con le prime fotografie di movimento verso la metà dell'Ottocento, verso il Sessanta, Settanta, Ottanta, per la prima volta l'uomo si rende conto di certi fatti visivi. Credo che mai si fosse capito che cos'era un passo o una corsa fino a che non si sono viste certe fotografie metti di Muybridge, o di Man Ray. Soltanto oggi per noi queste cose sono scontate, ci sembrano banali, ma io penso che per le persone che per la prima volta si sono trovate di fronte a queste immagini, l'emozione deve essere stata notevole perchè non si era mai visto con tanta esattezza che cosa vuol dire fare un passo, fare un salto, cose che il nostro occhio percepiva confusamente e che invece la fotografia ti ha reso con questa nettezza addirittura irreali, irreali per quella che è la nostra capacità di conoscenza ottica, iper-reale per quello che è invece il fatto meccanico, la capacità di conoscenza che ti dà la macchina. Addirittura ci sono quelle fotografie incredibili delle pallottole nell'attimo in cui forano la lastra di metallo, attimi quelli che sono millesimi o milionesimi di secondo. Quindi voglio dire che tra fotografia e cinema non c'è nessun rapporto. La fotografa potrebbe avere un rapporto di più con le arti figurative normali, con la pittura ecc.; il cinema ha più rapporto con la letteratura, con la musica, perchè è tempo. Questo te lo riprova il fatto che molti registi di oggi sono degli scrittori di romanzi, proprio perchè il cinema, almeno così com'è inteso commercialmente, è letteratura. Anche il racconto cinematografico ha un percorso lineare com'è il percorso dello scrivere, mentre invece la fotografia non ha nessun percorso, ha una spazialità, ha un'espansione da un centro a una periferia.

— *E' chiarissimo, ma forse la differenza consiste nel fatto che la fotografia ha una possibilità di variazione, sia nel tempo, perchè sceglie un tempo convenzionale, sia nello spazio, nel taglio perchè sceglie un taglio convenzionale, mentre il cinema ha una disponibilità solo nel taglio che può essere se vuoi convenzionale, ma non nel tempo tendenzialmente più naturalistico.*

Non vorrei inoltrarmi molto in questa direzione, perchè non me ne sono mai occupato con molta attenzione.

— *E allora però si potrebbe tornare a un problema, visto che tu hai detto che secondo te si può parlare solo di Milano o della propria casa...*

No, io voglio dire che uno è liberissimo di andare a fare delle fotografie in Cina e può essere un bravissimo fotografo, ma quello che io voglio dire è che non basta andare in Cina per essere un bravo fotografo; a me interessa di più un'esperienza di questo tipo, diciamo, più raccolto, più meditativo, se possibile, anche se forse poi in realtà io faccio tutto il contrario, perchè anch'io sono andato in giro a destra e a sinistra a far foto; però, così, se ci penso adesso, se penso soprattutto all'ultimo lavoro che ho fatto, costretto poi a starmene anche in casa dalla malattia, questo secondo, questo ultimo momento del mio lavoro è quello che mi piace di più.

— *Io intendo chiederti questo: stabilito questo tuo taglio, se vuoi, di poetica, il problema forse, a questo punto, è: in questo stesso ambito, ci sono delle letture di Milano o di questo ambiente che in qualche maniera ti sembrano attente a questi stessi problemi che tu hai visto?*

Io ti posso intanto parlare di quello che c'è su Milano; intanto, pensandoci, in questo momento non mi viene in mente quasi nulla, io Milano rappresentata non me la vedo. Da quattro o cinque anni sto pensando di fare un lavoro su Milano, perchè, ti dirò, dopo aver pubblicato il libro dei pittori americani, ho pensato che dovevo finirlo di correr dietro ai pittori, non me la sentivo più, capisci, voglio dire, non volevo diventare lo specialista dei pittori; e allora, proprio per tener fede a quello che ti dicevo prima, cioè che si può fare un lavoro fotografico estremamente interessante senza muoversi da casa, mi ero proposto di fare un lavoro proprio sulla mia città e per tante ragioni: prima perchè, nonostante che io ci viva da venti anni, non la conosco: conosco le case dei miei amici, qualche bar, qualche ristorante, l'ospedale dove sono stato, qualche cinema, qualche teatro, ma proprio la mia città, voglio dire, non la conosco.

Mi sembrerebbe già quasi di vederlo questo mio lavoro su Milano, che prima di tutto non vorrebbe essere e non dovrebbe essere un libro, ma vorrei che fosse un archivio di fotografie, archivarle, e metterle a disposizione delle persone alle quali queste fotografie possono servire, cioè non fare un libro per il pubblico; dovrebbe essere una cosa che dovrebbe servire, non so, a uno studioso, a uno studente che voglia fare una tesi su un certo aspetto della città, oppure a uno scrittore che voglia documentare certe cose, a un giornalista che voglia documentare certe cose, certi aspetti, ecc. ecc. e proprio per questo escluderei tutti quegli aspetti che sono, diciamo, scontati della città, non so, per esempio, tutta la parte che si riferisce ai monumenti, agli aspetti caratteristici, non so, la Galleria, la Scala, queste cose qui, capisci, che sono tra l'altro già documentatissime; a parte il fatto che ci sono le carto-

line che già bastano, no? A me quello che mi interesserebbe di fare sarebbe anche qui di tornare poi al discorso di prima, di raccogliere delle immagini che siano le più quotidiane possibili, le più apparentemente scontate (in realtà poi mai documentate): cioè, se entro nelle case, è chiaro che non sceglierò quelle case che sono scelte da *Vogue* o da una rivista di architettura, per esempio; questo non mi interesserebbe proprio niente, oppure mi potrebbe interessare, ma non sarebbe certo in questo contesto, capisci. Per esempio, intanto, la cosa fondamentale sarebbe una serie di immagini deserte, senza persone, perchè la presenza della persona attrae talmente immediatamente l'attenzione di chi guarda che spesso l'ambiente scompare; invece io vorrei proprio che si vedesse dove viviamo, cioè se deve venir fuori, diciamo, per esempio, lo stato di abbandono in cui sono lasciati, faccio per dire, i manicomi, tanto per parlare di fotografie che oggi si vedono dappertutto, non so con quale buon gusto, dove si vedono questi matti, poverini, in primo piano, con queste facce sconvolte dalla malattia; io penso che se si fotografassero soltanto gli interni, vuoti, dove questa gente vive e dovrebbe essere curata, già questi parlerebbero, anzi intanto parlerebbero con molta più autenticità e verità, ci crederesti molto di più perchè non vedresti... vedresti subito che il fotografo non va a cercare il sensazionalismo, l'immagine del folle, e poi finalmente metteresti gli occhi su dove questa gente vive, non saresti distratto dalla faccia, capisci, o dal personaggio; vedresti come sono tenute le stanze, come sono le camerette dove dormono, come sono i cessi, come sono i refettori, come sono i cortili; vorrei proprio fare questo tipo di lavoro, in tutte le direzioni, neanche con un preconcetto, di fotografare solo le cose negative, capisci, no, ma proprio per andare alla ricerca di tutto quello che è significativo, ma proprio come struttura portante poi la vita. Chè poi la gente che c'è è sempre casuale, è gente che va, che viene, che passa, che muore, che vive ecc., e quello che rimane sono queste strutture. Questa era per me l'idea di lavorare fotograficamente sulla mia città, un'idea che temo, purtroppo, per questa malattia, di non poter portare a termine, però ci sono due o tre foto che ho fatto per altre ragioni che sono indicative di questa cosa e che ti farò vedere.

LA FOTO DI MODA

Io ho dedicato forse soltanto la decima parte del mio tempo al lavoro vero di fotografo, cioè a fare quello che pensavo fosse giusto fare per essere « degno » fotografo. Ho sempre pensato che avrei avuto tempo per approfondire questo discorso e così ho sprecato quasi tutti questi anni in lavori di tipo commerciale che mi hanno dato sì una certa tranquillità economica, ma mi hanno lasciato molto insoddisfatto per quello che è il risultato.

In un primo tempo ho fatto il fotoreporter perchè pensavo che i fotografi fossero soprattutto i fotoreporter, cioè questi uomini muniti di apparecchio fotografico che hanno come compito di documentare quello che succede nel mondo e di lasciare questi documenti per la storia. Ho capito subito però, che il fotoreporter non era affatto questo uomo libero di scegliersi i suoi argomenti e di trattarli secondo le sue convinzioni politiche o morali. Lavorare per un

giornale vuol dire essere condizionati dalla politica che ogni giornale ha e seguire gli avvenimenti che servono a farlo vendere. Per cui, facendo il fotoreporter, su 50 *reportage* due o tre coincidevano con il mio modo di vedere e gli altri erano fatti soltanto per servire gli interessi del giornale. A questo punto ho pensato che, vendermi per vendermi, tanto valeva dichiararlo apertamente, quindi fare un lavoro veramente commerciale. Nel *reportage* c'è sempre una finzione di verità, di informazione anche quando è disinformazione o è una informazione assolutamente insignificante, come fotografare le nozze di Maria Pia a Cascais come mi è capitato di fare nel 55; capisci che cosa me ne importava, eppure quello era un *reportage* molto importante per il giornale. Ad un certo punto ho cominciato a fare fotografie di moda, e di pubblicità; mi sembrava più onesto. Per un po' ho anche creduto che la fotografia di moda e la fotografia di pubblicità potessero essere fotografia con la F maiuscola e forse può anche darsi che per alcuni lo siano; in quel periodo ho ammirato molto, come tutti d'altronde, Avedon, Penn, Klein, Sterne ecc. Non sono mai riuscito a fare del lavoro di moda e di pubblicità alla loro altezza, però penso che sia giusto che in una mostra ci siano anche alcune fotografie che testimoniano di questo mio lavoro. Credo che si possa fare della fotografia di moda senza tirare in ballo quello che fanno oggi i fotografi di moda e i giornali di moda: cioè il sesso, l'amore, i bambini, non so, la politica, i negri. Non solo è inutile, ma molto pericoloso cercare di sottointendere una ideologia o un messaggio sotto questo tema di per sé così inconsistente. Il massimo che può fare un fotografo di moda è ottenere un'immagine fresca, moderna, un'immagine anche figurativamente molto analizzata almeno dal punto di vista formale anche se poi non sottointende nulla, ma non si può scherzare con i grandi temi della vita. Secondo me la migliore cosa che si può fare facendo delle fotografie di moda è proprio di evidenziare il prodotto che si fotografa, fare in modo che il vestito appaia chiaramente nella sua fattura, nella sua costruzione, che la stoffa di cui il vestito è fatto risulti bene nella sua trama, nei colori, nel disegno, e per far questo non è necessario fare solo delle fotografie fredde, ferme, si possono applicare tutti quelli che sono i motivi formali della fotografia a queste immagini. Nelle foto di moda tu metti quello che è il tuo stile di fotografo, anche se in quel momento il tuo stile di fotografo sarà svuotato dei significati più veri e sarà soltanto un guscio, un involucro per evidenziare questo prodotto che tu vedi e per il quale tu stai lavorando. Le foto che espongo penso che siano abbastanza esplicite in questo senso: non c'è altro che la modella, il vestito e poi un mio gusto per un certo tipo di fotografia, la dichiarazione di un certo mio atteggiamento come fotografo.

— *Tu hai finito di parlare prima della tua esperienza nella pubblicità.*

Sì, ho detto che ho fatto pubblicità o foto di moda, ma ho fatto sempre queste cose capendo benissimo che queste cose mi servivano soltanto economicamente. Fare il fotografo è un mestiere che costa, perchè devi comprare gli apparecchi, le pellicole, le foto commerciali le ho sempre fatte strumentalizzandole in funzione di quello che poi sarebbe stato il mio vero lavoro; pensavo che poi avrei avuto modo di portare avanti un discorso mio indipendente dal servizio che potevo fare per altri.

— *Ma che tipo di lavoro era questo?*

Da quello di tipo industriale, fotografare gli impianti, fotografare le lavorazioni, le catene, gli edifici, alla pubblicità vera e propria che è fotografare una macchina da scrivere per poi inserirla in una pagina pubblicitaria.

— *Preferivi il nero o il colore?*

Per quello che riguardava la pubblicità facevo quello che mi dicevano, volevano il nero facevo il nero, volevano il colore facevo il colore, però per quello che è il mio lavoro preferivo il nero per una semplice ragione che non ho mai avuto i mezzi per organizzare una camera oscura del colore perchè è una impresa abbastanza pesante. E fare del colore che poi mando a sviluppare alla Kodak in un laboratorio, colore che non posso seguire sino in fondo, non mi interessa. Il nero mi interessa di più per una ragione molto elementare: che il colore sembra più falso proprio perchè dal colore ci si aspetta la verità, ma poi si vede che i colori non sono quelli che tu vedi e che ognuno poi vede a modo suo, ma sono i colori che la Kodak prepara nell'emulsione: il cielo diventa di quel blu che è stato messo dalla Kodak: tanto è vero che, se tu cambi pellicola, cambiano i colori completamente. Dal bianco e nero sai già che ti trovi di fronte ad un'astrazione, sai già in partenza che fai una cosa che non è naturalistica perchè dai equivalenti neri, bianchi, grigi di quelli che sono poi i colori e quindi questa consapevolezza dell'artificio ti aiuta poi ad accettare il risultato.

In parole povere, ti accontenti di quello che viene perchè sai che ti devi accontentare, mentre invece dal colore pretendesti un maggior verismo, il colore si può usare per questa sua possibilità di falsificare; con lui però si potrebbero fare delle cose molto chic, monocrome, molto belle, non so, utilizzare i colori più poveri possibile: in fondo è sempre un discorso che mi imbroglia quello del colore, mi suggerisce delle esperienze di tipo più purista, più estetizzante, mentre invece col bianco e nero il discorso è più ideologico, mentale, il bianco e nero è più un mezzo, un mezzo per fare un discorso, mentre il colore diventa fine a se stesso, ti porta dove vuole lui; spesso, capisci, ti lasci affascinare da certe piacevolezze, mentre invece nel bianco e nero questo non c'è; il bianco e nero è proprio come scrivere, è mettere nero su bianco insomma, è più duttile in un certo senso e più adatto a fare certi discorsi.

— *E nella foto di moda che tipo di cose hai fatto? Come le affrontavi queste cose?*

Le prime foto erano buffe, impressionanti, si a parte il fatto che allora c'era una pruderie, mentre oggi vedi che le fotografie delle riviste di moda si buttano sul nudo ecc.; allora non potevi fotografare una modella con le gambe leggermente aperte perchè era volgare; ci doveva essere sempre un piede davanti all'altro, una gamba davanti all'altra, perchè già i due piedini aperti per la redattrice di moda, che poi era una signora della buona società, erano troppo. Poi c'è stata questa esplosione all'improvviso con questo gusto pop; tutto è

scoppiato e allora io lentamente ho assistito alla metamorfosi di queste signore bene che prima ti bocciavano la fotografia con i piedini aperti e adesso ti chiedono le foto più spinte, e volgari, ma insomma con delle grosse volgarità perchè è chiaro che il sesso è utilizzato per vendere. Ho continuato solo per una mia cliente amica due o tre grossi servizi due volte all'anno. Nell'ambito della moda fotografavo i vestiti; cercavo evidentemente di fare delle fotografie che avessero un certo sapore, però un sapore che non è quello dell'erotismo e siccome, secondo me, la fotografia di moda è fatta per fotografare un vestito, per vendere un vestito, nelle mie foto c'è sempre in evidenza questo fatto, e poi magari le rendo più divertenti giocandoci un po' intorno in un altro modo, per esempio inserendo la modella in uno spazio insolito, non so fra due pareti molto attaccate in modo che lei ci stia dentro un po' incuneata oppure l'ho messa dentro delle grandi scatole di perspex come delle specie di tombe di cristallo — queste donne mummificate — e poi, non so, ho stampato le fotografie su una specie di carta millimetrata (come ad un certo punto è venuto di moda coi pittori minimal) facendoci poi anche aggiungere dei disegni da un mio amico pittore al quale davo delle disposizioni precise di quello che poi volevo che succedesse: non so fotografare la modella completamente in ombra con il vestito e la faccia completamente in ombra, soltanto buttandole un fascio di luci, un proiettore sul dettaglio più significativo del vestito o della stoffa in modo che anche in questo caso si mettesse in evidenza quello che era poi, in fondo, la ragione della foto cioè vendere quel particolare tessuto. Queste fotografie più che di moda sono pubblicitarie, sono foto pagate dalle industrie tessili che lanciano il tessuto utilizzato da un grande sarto, per esempio Mila Schön usa i nostri tessuti, e allora, in questo modo facevi un lavoro onesto. Mi chiedevano di valorizzare il tessuto e io lo facevo. C'è stato poi il periodo in cui si è cambiata anche la moda maschile intorno al 65-66; le riviste di moda hanno cominciato a proporre le pellicce per gli uomini o certe cose che prima neanche ci si sognava, ricordo l'impressione che facevano i primi ragazzi con i capelli lunghi. Invece di utilizzare i soliti modelli utilizzano questi personaggi, artisti come Fontana o Ceroli, non è che fosse solo una mia idea, era la redazione stessa che aveva questa esigenza perchè il vestito diventava più importante e utilizzavano mie conoscenze nell'ambiente dei pittori e degli artisti perchè questa gente accetta di mettersi un vestito, di farsi fotografare. Ho sempre detto a questi amici: guardate, se lo volete fare lo fate, a me non mi fa nè caldo nè freddo se mi dite di sì o di no; non fatelo per fare un piacere a me. In realtà capivo che a loro faceva piacere, si divertivano e pensavano che gli serviva, che era sempre un modo di essere à la page; a me una volta hanno chiesto di posare per dei vestiti per la rivista per cui lavoravo, ma io mi sono rifiutato.

FONTANA

Fontana è un artista molto complesso che aveva cercato di allargare il suo giro d'orizzonte il più possibile, che era sempre alla ricerca di qualche cosa di nuovo, di esperienze nuove, di nuove soluzioni. In nome di questo suo continuo muoversi usava anche mezzi molto diversi cioè passava da un tipo di pittura quasi di azione, di gesto, a un tipo di pittura estremamente concentrato, rarefatto, dove tutto si maturava prima mentalmente e poi si risolveva praticamente in un semplice segno, in un semplice gesto.

Tanto per parlare dei suoi ultimi quindici anni di lavoro, quelli che io ho in parte seguito cioè diciamo dal periodo dei buchi fino a quello ultimo dei teatrini prima del taglio.

Se si guarda un quadro di Fontana, sia di buchi che di tagli vedi che ci sono due componenti, spesso quella concettuale che sta alla base di questa sua invenzione ed è direi la parte dominante di tutto il suo lavoro, ed il momento esecutivo che è in alcuni casi molto importante, perchè in un quadro per esempio di buchi si capisce che questi buchi sono stati ottenuti con una specie di violenza, si può immaginare Fontana come preso da una specie di raptus che si mette a colpire in modo automatico la tela, si può pensare che il suo braccio si trasformi quasi in una macchina, un martello pneumatico e il risultato del quadro è in parte determinato da questa specie di automatismo del gesto.

In altri casi invece i buchi sono distanziati in modo così calcolato, regolare che si capisce come il quadro sia stato tutto prima meditato, pensato e come poco abbia influito nella sua esecuzione il gesto cioè il trasporto, il caso, l'ispirazione del momento.

Nei tagli, soprattutto quando si tratta di un solo taglio, ci si rende conto che l'operazione manuale si risolve in nulla, tutto il lavoro tutta la carica poetica di questi quadri, coincide con il momento della progettazione del quadro. La realizzazione era questione di un attimo e non era certo il risultato di un *raptus*, ma proprio il calcolo portato con estrema freddezza fino all'estremo per cui in Fontana ho visto questa duplice natura, questa sua forza proprio fisica, istintiva diciamo, quasi automatica e il suo grande desiderio di controllarla, di dominarla, di arrivare a una chiarezza concettuale; insomma era un pittore fra due momenti, fra due mondi, cioè un pittore che ha sentito molto forse tutti i motivi che sono stati alla base del rinnovamento... non voglio dire un pittore che ha seguito le mode, ma proprio ha sofferto molto...

Mi pare che l'intenzione più tipica di Fontana che ne fa veramente uno dei più grandi maestri dei nostri anni consiste nel recupero di una ingenuità, di una immediatezza che uscisse da ogni schema, da ogni irrigidimento culturalistico cioè il rifiuto di aggiungere un nuovo pezzettino al grande mosaico della cultura dai primordi ai nostri giorni. Fontana tenta di recuperare una certa istintività dell'uomo primitivo, dell'essere che a un certo punto prende consapevolezza di se stesso e che si rende conto per la prima volta che può lasciare una traccia del suo passaggio, che può lasciare un messaggio per un suo simile: questo lo si vede soprattutto in quelle che sono le opere secondo me più significative di Fontana, quelle gran-

di sfere di creta, di terracotta a volte tagliate a volte bucate che lui chiamava « nature ». I bambini quando li lasci liberi in un giardino o una spiaggia la prima cosa che fanno prendono con le loro mani della terra e cercano di fare una palla o qualche cosa del genere. Ecco che in queste bocce di Fontana io ho visto il recupero di questa prima emozione, di questo primo tentativo di dire una parola, di lasciare un segno, in un periodo come il nostro in cui gli artisti hanno pescato dappertutto nell'arte primitiva, nell'arte negra, nell'arte orientale, nell'arte delle caverne, nell'arte del medioevo. Ecco che Fontana fa un salto molto più lungo diciamo all'indietro e ci ripropone questo punto di partenza, come per farci ritrovare il bando di una matassa e questo lo si vede sia pure con minor chiarezza anche in alcuni tagli, in alcuni buchi, ma dove appare più evidente è nelle grandi « nature ».

MONTALE: OSSI DI SEPIA

Ho proposto a un giornale di fare delle fotografie per illustrare dei versi di Montale, in particolar modo *Ossi di seppia*, versi che io avevo molto amato da ragazzo e che conoscevo quasi a memoria e, soprattutto, dei versi dove i luoghi e le atmosfere, il tempo è così ben descritto che invitano ad una ricerca di tipo illustrativo, proprio perchè dopo averli letti viene addosso un gran desiderio di conoscere i posti che li hanno ispirati. A Monterosso, nelle Cinque Terre, dove c'era la casa di Montale, la casa dove Montale passò la sua infanzia, che ora appartiene a dei cugini, credo, Montale non ha più voluto tornare perchè i luoghi, secondo lui, sono stati dissacrati da queste nuove costruzioni, da tutto questo che di turistico e di alberghiero è sorto in queste spiagge così abbandonate e vergini.

Illustrare *Ossi di seppia* può sembrare facile però è anche facile cadere nella banalità perchè alcuni versi sono già così visualizzati che tentare di renderli figurativamente con una foto non aggiungerebbe nulla al senso dei versi stessi, sarebbe solo una ripetizione. Io penso che l'illustrazione debba aiutare a capire il testo, debba aiutare a leggerlo, debba cioè aggiungere delle cose, non soltanto essere un fatto documentario, che già sarebbe una cosa buona, ma soprattutto non essere un fatto di banale ripetizione di quello che già nel verso è pienamente illustrato. Nella prima poesia di *Meriggi e ombre: Fine dell'infanzia* ci sono alcuni versi che sembrano un colpo di flash fotografico: « tra macchie di vigneti e di pinete / petraie si scorgevano, / calve e gibbosi dorsi, / di collinette: un uomo, / che là passasse ritto s'un muletto, / nell'azzurro lavato era stampato, / per sempre e nel ricordo ». Non si può fare, prendere un uomo, metterlo sul muletto, portarlo sul crinale, fotografarlo, mentre nella stessa poesia, dove lui dice « Ma riaddotti dai viottoli, / alla casa sul mare, quel chiuso asilo, / della nostra stupita fanciullezza » ecco che ti viene la curiosità di vedere come era questa casa. Allora qui ti trovi di fronte alla necessità di fare un documento, cioè non è più un fatto illustrativo, ma dare al lettore una verifica, diciamo quasi oggettiva, della verità di questa casa di Montale. Tu fotografi questa casa e ti trovi che questa casa, così com'è, è quella di cui lui parla, non è una casa di fantasia. Più che queste foto di documento che possono anche essere interessanti,

quello che conta rendere, è il clima generale del luogo, cioè trovare quegli elementi generici, non specifici, che continuamente ritornano, come un *leit-motiv* in tutto il libro.

Non so, per esempio, in « Mediterraneo », questo continuo parlare del mare, di questi solchi, di queste ombre, di queste rocce, di questi poveri orti d'ulivi, chiusi da muretti, dai canneti; cioè trovare quegli elementi che ritornano, senza cercare di illustrarne uno in modo particolare, dare un'idea di quanto il poeta sia in definitiva stato fedele al motivo ispiratore, cioè i luoghi della sua infanzia, le Cinque Terre in particolare, Monterosso ecc. ecc. Forse c'è un'immagine che è stata particolarmente fortunata: mentre mi trovavo in cima ad una roccia a strapiombo sul mare, sotto di me c'era una piccola spiaggia (*a 50 a 100 metri più sotto*) e poi davanti tutto il mare disteso, con il sole completamente in controluce, per cui aveva quel colore quasi latteo che ha il mare quando c'è il sole contro a mezzogiorno, lì c'era un bagnante sdraiato che prendeva il sole, che, a un certo punto, ha preso una posizione mettendosi con la schiena in giù, allargando completamente le gambe e le braccia: sembrava una stella marina. Allora ho fatto questa fotografia dove c'è questo piccolissimo omino che puoi scambiare anche per una enorme stella marina su questa spiaggia. Allora mi sono venuti in mente quei versi bellissimi di una delle ultime poesie dove dice « ... sbalottati come un osso di seppia dalle ondate, svanire a poco a poco, diventare un albero rugoso o una pietra levigata dal mare, nei colori fondersi dei tramonti, sparir... »; cioè questa specie di metamorfosi che lui va sognando, di diventare un sasso levigato dal mare.

— Avevi scelto dei formati particolari?

No, ho lavorato molto con il 6 x 6 perchè volevo fare delle fotografie abbastanza incise. Poi era un lavoro non di istantanea, un lavoro di riflessione, quindi non avevi bisogno di scattare l'immagine con quella velocità che ti consente una Nikon, anzi avevi bisogno di meditazione, di raccoglimento e quindi di concentrarti magari a lungo sull'immagine, cosa che consente di più il formato 6 x 6.

CALDER (1962)

Su Alexander Calder è stato pubblicato nel 1971 un volume per conto della Abrams di New York, la Thames and Hudson di Londra e la Silvana Editoriale d'arte di Milano. Ho incominciato 2 anni prima del libro sui pittori americani uscito nel 1967: ci sono foto del '62 durante la mostra della scultura nella città di Spoleto quando conobbi Calder e in un certo senso divenni amico suo. Quindi un libro che ha una storia abbastanza lunga e un po' tormentata. L'idea di fare un libro l'ebbi nel '63, quando visitai lo studio e la casa di Calder in Francia... Passando una decina di giorni con Sandy, con la moglie Luisa, sua figlia Sandra, e il marito Jean e il nipotino, ho pensato che non sarebbe stato difficile fare un lavoro molto interessante con tutto il materiale di cui già Calder disponeva e con quello che avrei

poi trovato girando le principali collezioni e i musei. Ma soprattutto mi impressionò l'atmosfera di casa Calder che mi mise addosso questa voglia di fare un libro su di lui e, oltre che l'aria di casa, il tipo di personaggio che è Alexander Calder, disponibile al gioco, paziente, molto... fino ad un certo punto diciamo.

E poi mi divertiva moltissimo vederlo lavorare, vedere queste cose, così leggere, colorate, inventate, vederle uscire fuori da questi forbicioni da lattoniere, e vederlo mentre prendeva l'equilibrio fra un peso e l'altro con le stecche di filo di zinco. E vederlo dipingere; soprattutto quando usa i colori ad acqua. E poi vederlo vivere, oltre che a vederlo lavorare. Calder partecipa della vita della casa in maniera piena; c'è un rapporto fra Calder e Luisa quasi perfetto perchè si completano molto a vicenda e si aiutano molto. Inoltre un'altra cosa che mi affascinava era la sua casa e i suoi studi; ho pensato che avrei potuto fare un libro quasi iconografico, un lungo racconto su Calder personaggio più che su Calder scultore e poi, con il passare del tempo, mettevo insieme dei menabò (ne ho preparati credo almeno 4, uno diverso dall'altro) e, una volta fatto il menabò, o perchè non mi piaceva più o perchè l'editore ad un certo punto si tirava indietro ricominciavo il lavoro così sono passati gli anni cioè il primo libro avrebbe dovuto uscire nel '63 e sarebbe stato soltanto un libro su Calder. La vita di Calder era tanto più entusiasmante di quelle povere foto che il libro non rendeva l'idea di quella che era stata la mia esperienza quindi pensai che era più giusto forse, a quel punto, farne uno più completo, cioè mettere, sì, la parte biografica, ma completarlo con una serie di opere fotografate tutte da me, una serie di opere che desse l'idea la più precisa possibile, dell'arco di lavoro svolto da quest'artista in circa 40 anni. Così ho fatto alcuni viaggi in America per fotografare i Calder durante i mesi che passavano a Roxburg, ne approfittai per fotografare gran parte delle opere che erano esposte al Guggenheim in una mostra antologica nel '64. Così è venuto fuori questo libro dove ho cercato di mettermi proprio al servizio di Calder in un modo non servile nè sfacciatamente pubblicitario. Volevo che le foto biografiche fossero delle foto quasi da album di famiglia, ma significative di quello che è lo spirito loro, e che le fotografie delle opere fossero il più possibile sdrammatizzate, molto fredde, vere, ma non aggiungere e togliere nulla, per quanto è possibile, facendo un'operazione di trasporto come quella che si fa dalle tre alle due dimensioni. E' venuto fuori un grosso oggetto che ora, dopo un paio di anni, comincio a trovare sopportabile, ma appena uscito non lo potevo tenere in mano, perchè mi sembrava di aver fatto così poco per Calder. Io che volevo fare una cosa che rendesse proprio in pieno il senso di questi oggetti, l'amore con il quale Calder stesso li fa, la sua perizia, la sua ineditabile attività manuale e poi il suo modo così particolare di lavorare, di non tenere assistenti vicino a sè, per esempio, che gli facciano i servizi secondari: quello che può fare a mano lo fa tutto da solo, anche pulirsi lo studio, quello che non può fare a mano prende la maquette, il bozzetto e la porta a 30 km. o 20 km., più in là a Tour in una fabbrica dove viene ingrandita da degli operai su delle misure stabili.

Anche in questo c'è un modo di intendere il rapporto, mi pare, tra uomo e uomo e conosco poche persone rispettose della personalità degli altri come Calder.

Se fosse stato per me il libro non sarebbe ancora uscito perchè avrei voluto andare anche in altre città dove vi sono cose di Calder, ma poi il tempo, impegni di lavoro, e anche impegni economici non me l'hanno permesso. Volevo andare a Caracas per fotografare l'auditorium dell'Università che è forse il pezzo da interno più importante che abbia fatto e a Stoccolma a fotografare quei bellissimi *mobiles* e *stabiles* che sono collocati nel parco del museo. E così avrei voluto andare in ogni città dove ci fosse qualcosa di importante di Calder. Alla fine insomma mi son dovuto rassegnare a pubblicare quello che c'era, che era già molto, tanto vero che, con il materiale che mi rimane, potrei fare forse un altro libro con fotografie completamente diverse e anche oggetti completamente diversi.

Il libro comincia con una doppia fotografia che fa anche da risguardo ed è la fotografia di una prova di un gruppo di *mobiles* che Calder aveva appena terminato in una piccola officina in America. Si vede che i *mobiles* non sono stati ancora dipinti infatti hanno ancora il colore della lamiera. Si vede Calder, che sembra che dia il via con la mano sollevata che tocca una di queste grandi bilance che formano il *mobile* mentre un operaio su una scala sta controllando la solidità del tutto. Vicino a Calder si intravede anche un fotografo di *Life* che stava lavorando quel giorno per il suo giornale. Ho messo queste fotografie in apertura perchè mi sembrava un segno di buon auspicio questa prova. Poi il titolo del gruppo di *mobiles* è molto affascinante, si intitolano *Hello girls* (Salve ragazze) perchè, dice Calder, « Il titolo nacque da una piccola difficoltà che incontrai nella collocazione del pezzo, in origine doveva essere posto in un laghetto in mezzo a diversi edifici, ma poi scoprimmo che lì sotto c'era il petrolio; allora rimossero il *mobile* e lo sostituirono con una torre di trivellazione. La nuova collocazione fece sorgere alcuni problemi sulla sua visibilità e allora aggiunsi un paio di elementi per aumentarne l'altezza; l'effetto che risultò era quello di un allegro saluto perciò gli diedi il titolo di *Salve ragazze* »: è un'opera del 1964. Da questa pagina si arriva al frontespizio e a sinistra del frontespizio c'è una fotografia di Calder che si nasconde scherzosamente dietro uno di questi *mobiles* uno di questi tre *mobiles* « *Hello girls* » e agita le braccia e gambe in modo da simularne il movimento, è Calder che mima il suo lavoro, la sua opera. Questi scherzi per lui sono abituali, frequenti; gli piace molto ballare, gli piace muoversi in modo buffo e imitare il movimento che fanno i *mobiles* quando dondolano pigri nell'aria. Il movimento è stato veramente il problema numero uno di questo lavoro, perchè nulla è meno fotografico di una cosa che si muove. Capii subito che a Calder non piacevano molto le fotografie dove il movimento toglieva nitidezza all'oggetto. In realtà i *mobiles* non sono fatti per muoversi come delle cliché da aeroplano come ho visto spesso fare in certi film su Calder.

Il *mobile* è un oggetto indolente, un oggetto che sente le minime correnti d'aria in casa, e si muove pigramente prendendo le direzioni del vento e veleggiando in quel refolo d'aria, e quindi fare un *mobile* tutto mosso è un non senso, perchè sembra di vedere appunto il turbina di un'elica di un aereo. C'è però un punto di movimento che è il movimento minimo di una sola delle parti del *mobile* che può aiutare a capirne il gioco. Io sono riuscito ad ottenere questo solo un paio di volte... anche perchè mi premeva molto di fare una cosa

che fosse fedele allo spirito di Calder e cioè non cercavo tanto la bella foto, quanto quella che illustrasse chiaramente l'opera.

La prima volta che sono stato da lui ho fatto anche una serie di fotografie di dettagli di *mobiles*, ce ne era qualcuna diciamo anche graziosa, forse anche sin troppo, per esempio dettagli di alcune ali di *mobiles*, fra le quali un ragno aveva teso la sua ragnatela e questa era tutta imperlata dalla rugiada del mattino e altre foto di questo tipo che però capii che a Calder non andavano perchè Calder non ama che si facciano troppi rapporti tra i suoi *mobiles*, per esempio, gli alberi o le foglie o le cose della natura.

Capii che il dettaglio di un'opera non lo si deve fare se proprio non è indispensabile alla lettura della stessa. Può darsi che ci siano, ma non è il caso di Calder, delle opere così grandi e così minute nel dettaglio che se si fotografa il generale e non si mette poi vicino un particolare, non si capisce bene l'opera stessa, ma siccome le cose di Calder, anche quelle enormi, non hanno praticamente dettagli, sono grandi superfici o nere o di un altro colore o metalliche e basta, non servono i particolari.

Queste sono già delle apparenti limitazioni, ma in realtà se il libro ha una qualità è proprio in questa sua essenzialità. C'è una fotografia dove si vede un dettaglio ed è la foto che si chiama *La famiglia d'ottone*; una scultura di filo metallico alta m. 1,64. Ora, in questo caso, succede il contrario, il filo è così sottile che ridotta da 1,64 alla proporzione che ha la pagina del libro non si capisce più che è una scultura, sembra un disegno; si è così imposta la necessità di prendere un dettaglio della stessa scultura e di affiancarlo perchè si possa capire come è. Nel dettaglio si vede benissimo che è quasi la grandezza naturale, lo spessore del filo, la luce che prende, come sono fatti gli attacchi di una parte con l'altra e come, per esempio, certi elementi anatomici sono ricavati utilizzando una piega che in quel punto il fil di ferro doveva fare per tenere in piedi l'oggetto.

Il libro è diviso in due parti: la prima costituita da fotografie di tipo biografico e insieme alle foto scorre il testo; si vedono bene le due case di Calder quella americana e quella di Chachet in Francia. Si vede come sono fatte sia fuori che dentro, come son tenute cioè in modo estremamente fedele all'originale, come sono state rifatte, ristrutturare come fanno spesso oggi quelli che comprano vecchie case, che mantengono la facciata fuori, poi dentro snaturano completamente la cosa, abbattendo muri, costruendo vani ecc. ecc.

— Hai voluto tu mettere fotografie della casa, delle case di Calder oppure no?

Tutto quello che c'è qui l'ho voluto io.

— E perchè ce l'hai voluto mettere?

Perchè volevo che il lettore provasse la stessa emozione che ho provato io. Indubbiamente ci sono riuscito in maniera molto vaga ma...

— No assolutamente.

Perchè veramente uno che vede, una persona che vede un « *mobiles* » di Calder, se ha molta fantasia può forse arrivare ad immaginare la casa dove vive, tanto stretto è il rapporto fra le sue cose, fra gli oggetti, fra i suoi *mobiles* e tutto quello che lo circonda, non solo la casa, ma anche i mobili e un'infinità di cose che lui stesso fa per la casa, come le lampade porta-candele o strumenti per la cucina, mestoli, cucchiaini, cose che Calder ama e fa con la stessa passione con cui potrebbe fare un *mobile*.

— Senti, agli inizi, c'è una fotografia nella quale, mi sembra, tu cambi ottica, cioè adoperi un grand'angolo, per fotografare lo studio con Calder dentro.

Questo era lo studio americano. Mi fece impressione. Siccome Calder ci lavorava pochi mesi all'anno c'è un apparente disordine, c'è un accumulo di tanti oggetti, ma in quel disordine Calder si poteva muovere ad occhi chiusi; poteva prendere un chiodo, una pinza, un pezzetto di latta, qualsiasi cosa gli occorresse senza un attimo di incertezza. Cioè era un disordine molto ben organizzato. E allora ho usato un grandangolo, che poi non era nemmeno un grandangolo enorme, si trattava di un 28 mm., allora non disponevo di più.

— Su che formato fotografavi di solito queste cose?

Le fotografie biografiche e di cronaca, in genere sono sul formato Leica, mentre le fotografie delle opere sono quasi sempre su 6 x 6. Però può anche avvenire il contrario, non c'è una regola fissa. Siccome ho lavorato in tanti anni, cambiavo anche voglio o gusti ecc.

— Però il libro mi sembra estremamente uniforme; cioè intendo dire che dal libro esce una prospettiva critica, di interpretazione critica, chiamala di lettura, di Calder.

Nel libro ci sono alcuni errori, secondo me abbastanza gravi, di impaginazione, infatti io, dopo aver chiesto la collaborazione di alcuni grafici e non riuscendo mai ad essere contento, mi sono deciso a cavarmela da solo e qui ho capito quanto è difficile fare un libro, impaginarlo ecc. Per esempio, avevo deciso di eliminare l'impaginazione; per cui la cosa più elementare mi è parsa di mettere le fotografie a piena pagina o addirittura una sola foto su due pagine, e fare in modo che il testo corresse tutto in due pagine di testa, seguito magari poi da due pagine di fotografie. Non volevo cioè fare rapporti fra tipografia e fotografia. Però, in questo modo, son dovuto arrivare ad alcuni compromessi. Per esempio non ho potuto rispettare il formato di certi disegni o di certe *gouaches* perchè, per restare dentro in questo formato del libro ho dovuto in parte tagliare. Così delle volte ci sono due sculture messe una vicina all'altra e non sono rispettate fedelmente le misure, sembrano alte uguali, mentre non è così. E questi sono errori non indifferenti. Adesso non farei più un libro così, capisco che ogni immagine ha bisogno di uno spazio intorno, per capire che quello è il punto dove l'immagine finisce. Cioè se tu metti una fotografia scontornata a piena pagina,

anche se il formato della pagina corrisponde con quello dell'oggetto, del quadro o della fotografia, puoi sempre correre il rischio che nell'operazione di smarginatura si tolga qualche millimetro, e a volte qualche millimetro da una parte porta un grosso squilibrio rispetto all'altra soprattutto se, per esempio, si tratta di un quadro che abbia intorno una specie di riquadro fatto dall'artista stesso che sembra più stretto da una parte che dall'altra. Quindi nei libri che sto preparando prevedo che non ci sarà nemmeno una fotografia senza il suo rispetto, il suo spazio così detto di rispetto. Ingrandisco le fotografie in tutto il loro formato, cioè voglio che sia chiaro che lascio apposta un piccolo bordino nero intorno all'immagine perchè quello sta a significare che lì finisce proprio il negativo e quindi non c'è rielaborazione al momento dell'impaginazione o in laboratorio.

Nonostante tutti i suoi difetti questo libro è una delle poche cose di cui in fondo non mi posso del tutto lamentare.

Questo, ed il libro sui pittori di New York, sono anche le due cose intorno alle quali ho lavorato con maggiore passione e con maggiore impiego di tempo. Quello degli americani è stato più veloce nella ripresa, il libro è uscito con due anni di ritardo su quella che doveva essere la sua vera data (1964-1965) e questo non gli ha certo giovato. Perchè, nel frattempo, molte cose erano cambiate, l'ambiente di New York non era più quello.

Però riguardandolo adesso che sono passati più anni, come mi capita riguardando questo di Calder, trovo che, nell'insieme, sono due cose di cui non mi devo vergognare. Non mi devo vergognare, anche se di quasi tutto quello che di mio si pubblica od è stato pubblicato io ho sempre provato una vergogna, sia a volte per aver accettato di fare dei lavori chiaramente di tipo imbonitorio, altre volte perchè lavori anche buoni e anche interessanti sono stati poi distrutti al momento della scelta della foto da parte delle redazioni o dall'impaginazione e poi dalla stampa.

Insomma i rischi che corre una foto quando esce dallo studio del fotografo sono infiniti e poche volte ti capita che una delle tue cose vada a finire bene, ma sono troppi i salti mortali che deve fare prima di trovare un suo spazio definito e una sua esistenza al di fuori del tuo archivio, insomma, autonoma. Perchè, quando una foto è stampata, usata, impaginata, non è più soltanto una tua foto, diventa una cosa alla quale ci hanno messo mano molte persone; diventa un lavoro comune, un lavoro di *équipe*. E anche se a volte il grafico non fa proprio nulla, lascia l'immagine così come tu gliel'hai data, anche in questo caso l'intervento del grafico è stato importante; forse è il momento in cui il grafico, secondo me, fa l'intervento più decisivo e più intelligente che possa fare, cioè se ha sotto mano una nuova immagine, di sfruttarla per quello che è al massimo delle sue possibilità, senza giuocarla troppo con i caratteri topografici, nè con tagli particolari, nè con passepartout di colori strani, insomma, qualche volta ti capita che una tua foto, quando la vedi pubblicata, ti sembra ancora una tua foto.

IL RAPPORTO CON GLI ARTISTI

— *Quali sono gli incontri, le esperienze, scalate nel tempo, che per te più hanno significato?*

Il pittore per il quale ho lavorato di più all'inizio e che mi interessava di più fra gli italiani, è stato Fontana e, in un certo senso, anche Morlotti; Pietro Consagra fra gli scultori; poi Calder dal '62 al '68-'69 e poi, contemporaneamente, nel '62, Smith.

— *Dove lo hai conosciuto?*

L'ho conosciuto quando stava facendo questa serie di sculture poi l'ho rivisto in America.

— *E Calder?*

Io l'avevo già conosciuto nel '56 a Milano alla Galleria del Naviglio però la mia amicizia con Calder data dal '62 quando l'ho fotografato a Spoleto mentre metteva su il grande *stabile*. Come operazione individuale quella intorno alla quale ho lavorato di più è stata Calder, come operazione di gruppo è stato il gruppo degli artisti di New York, a cui ho dedicato il mio libro.

— *E poi sei tornato in Italia?*

Poi ho deciso di uscire da questa ossessione dei pittori, cioè a un certo punto ho pensato che dovevo cominciare a fare qualche cosa di mio, non lavorare più sul lavoro degli altri, ma lavorare solo sul mio terreno, se tu lavori su un grosso personaggio pensi sempre che in definitiva c'è comunque questo grosso personaggio che ti tiene in piedi la foto mentre invece, a un certo momento, se ti metti a fare una cosa tua, dove la foto deve stare in piedi da sé, il problema diventa molto più eccitante, ma anche inquietante e coinvolgente. Allora ho passato alcuni anni di sospensione facendo sempre il mio lavoro commerciale, ma seguendo con meno intenzione il lavoro dei pittori, benchè abbia fatto Foligno, abbia comunque fatto *La vitalità del negativo* a Roma e tutte le grosse mostre che ci sono state.

— *Quando è accaduto questo?*

Una volta finito il libro degli americani verso il '67. Non volevo diventare il fotografo dei pittori, fare i minimali e poi i concettuali, e poi la *land-art*, e via dicendo che erano sempre state operazioni interessanti, operazioni in cui la fotografia è più determinante come fatto; ... però in questo caso non avrei fatto volentieri le foto perchè avrei dovuto fare proprio quello che il pittore voleva, avrei dovuto essere uno strumento nella sua mano e tu sai che questi pittori impongono il loro punto di vista perchè la fotografia è la loro opera e loro sono molto inquieti su quello che stai facendo e poi scelgono di tutto il lavoro che fai, quella foto che a loro interessa e il resto deve essere eliminato. Questa cosa non la

avrei voluta fare perchè ho sempre cercato di esprimere un mio punto di vista, un mio modo di vedere. Non mi interessava essere usato dagli altri, e non per eccesso di superbia, ma proprio perchè vedevo che non era affatto necessario che lo facessi io questo lavoro, ci sono altri fotografi che lo possono fare anche meglio; a me interessava di fare bene o male un mio discorso sui pittori non di fare un discorso per i pittori.

— *E poi praticamente è venuta fuori la tua esperienza più recente.*

Poi ho cominciato a pensare al problema del negativo verso il '68. Sono tutte cose che si sono maturate lentamente, e poi, avevo la sensazione di fare una cosa un po' troppo intellettualistica, un po' troppo da pittore: non volevo correre questo rischio. Ora sono convinto che quello che ho fatto è un discorso che soltanto un fotografo poteva fare; soltanto quando nel '70 si è inaugurata a Milano una mostra di arte e fotografia in occasione di una mostra-mercato della fotografia, mi si chiese se avevo qualcosa da esporre; allora mi decisi a fare l'omaggio a Nièpce l'ho esposto alla fine del '70.

— *La gente, che tu sappia, ha adoperato questo tuo negativo come strumento di lavoro, di discussione o no?*

No, non credo. Qualche fotografo mi ha chiesto chi era Nièpce; non mi meraviglio perchè io stesso mi sono messo a leggere di fotografia soltanto negli ultimi anni: la realtà è che molti, anche non fotografi, anche scrittori o anche critici, hanno chiesto chi è Nièpce. Molti poi non hanno capito, hanno creduto che io quel filettino bianco ce l'avessi fatto a mano intorno per fare una specie di passepartout alla foto, mentre invece quello è un elemento determinante, è quello che tiene schiacciate le strisce di negativo sul foglio. Alcuni fotografi, come Carrieri o Mosconi che sono miei amici, coi quali io discuto spesso, alcuni critici come Daniela Palazzoli, Lea Vergine che si occupano anche di fotografia, come d'altronde tu, come Paolo Fossati, hanno trovato lo cosa interessante. Il pezzo è piaciuto a Beatrice Monti che ne ha voluto fare un'edizione di 28 esemplari per la sua galleria.

FOTOGRAFIA E TEATRO: STREHLER, PUECHER

Ho lavorato per il Piccolo Teatro, soprattutto per la mia amicizia con Strehler e per la stima che avevo del suo lavoro; e con Strehler, dopo aver lavorato alcuni anni un po' a caso, abbiamo cercato di teorizzare come si deve fotografare il teatro, cioè che senso ha fare delle foto di teatro, che cosa vuol dire fotografare il teatro. Ci sono stati molto d'aiuto alcuni libri sul Berliner Ensemble, curati dallo stesso Bertold Brecht. Cioè le foto di teatro si possono dividere in due grosse categorie: la prima raccoglie le fotografie che fai per pubblicizzare lo spettacolo, proprie foto di pubblicità. Devi trovare delle immagini da mettere sulle locandine o sui manifesti, immagini che attirino subito l'attenzione dello spettatore,

del passante ecc., immagini cariche, enfatiche. Alla base della pubblicità c'è sempre l'esigenza di caricare e allora se carichi è chiaro che vai a finire nel falso, non c'è scampo, più riesci a caricare, quindi a falsificare, più rinvivi. E queste sono fotografie che si possono fare in qualsiasi modo, cioè possono anche non aver niente a che fare con lo spettacolo, basta che abbiano questa funzione di attirare, se vogliamo essere cinici fino in fondo. Visto che il teatro si deve riempire ogni sera, visto che la gente è abituata, è bombardata da ogni parte dalle immagini, se tu non gli proponi delle immagini che abbiano più o meno una stessa carica di impatto non si ferma nemmeno a guardare la locandina. Si potrebbe forse fare l'operazione contraria, fare delle immagini così scaricate, mettere proprio fuori delle immagini vere, come alla fine abbiamo deciso di fare, che in definitiva avevano più senso e che si distinguevano da quella che è la normale foto imbonitoria che tu vedi fuori del teatro e delle locandine, falsa, dove si vedono gli attori messi in posa, ecc.

Dunque un tipo di foto teatrale è quella pubblicitaria, cioè puoi fotografare da tutte le parti essere fra le quinte, in alto, sotto, nella buca del suggeritore, non importa dove ti metti basta che il tuo lavoro faccia effetto. Puoi fare le foto durante lo spettacolo, durante le prove, le puoi organizzare apposta, puoi fare le foto del camerino, puoi portare gli attori nella tua sala di posa, non importa. L'altra categoria è quella della fotografia vera di teatro.

In che cosa consiste? Consiste nel poter lasciare una traccia dello spettacolo così precisa, che un altro regista che si trovi a mettere in scena lo stesso testo e voglia vedere come era stato realizzato da Strehler, per esempio, attraverso le fotografie possa ricostruire passo passo il senso della regia. In questo caso bisogna prendere in considerazione intanto lo spazio scenico, cioè mettersi nel punto della sala che ti dà la visione più centrale e quindi più esatta dello spazio scenico. Tu devi vedere proprio dove comincia e dove finisce lo spazio scenico, cioè devi avere quel minimo di spazio in più sotto, ai lati e sopra, devi avere come una cornice intorno: è un quadro, lo spazio scenico. E' chiaro che lo spazio scenico poi cambia secondo il punto di vista dello spettatore (balconata, ecc.), però lo spazio scenico ideale è quello dove si mette il regista quando fa le prove, che in genere si piazza tra l'8ª e la 12ª fila della platea nelle poltrone centrali cioè dove è la zona centrale. Lì tu devi piazzare macchina e cavalletto, perchè la macchina non si deve muovere, le uniche cose che si muovono sono le scene e gli attori; ora devi registrare in maniera del tutto impersonale, il più possibile fedele a quella che è la realtà scenica, quanto succede nel palcoscenico dall'alzarsi del sipario, registrare i movimenti, gli spettacoli nello spazio scenico, sapere che a un certo punto un attore è passato da un posto all'altro, le entrate, le uscite, i mutamenti di luce, di scene, sempre in modo molto schematico e comunque sempre senza fare mai alcun movimento.

In questo caso fai un lavoro molto passivo, ma molto difficile perchè è difficile rendere poi fotograficamente le effettive luci sceniche; in teatro si usano luci molto violente; l'occhio ha una capacità di adattamento ai contrasti di luce molto vasta, per cui tu vedi sì un'attrice sotto un fascio di luce, però intravedi dietro anche la scena, altri attori magari in ombra,

ecc. Nella fotografia, se posi per la luce che prende l'attrice che in quel momento è sotto il fascio ed è completamente illuminata mentre il resto è in penombra, succede che l'attrice viene giusta, però tutto il resto scompare completamente nel nulla e allora devi trovare dei rapporti, devi fare in modo di sacrificare, in parte bruciare l'attrice per salvare il resto, poi in stampa devi fare dei miracoli d'equilibrio per ritrovare questa luce.

— *Ma anche la scelta del momento in cui fotografare sarà un problema complesso.*

Scegliere il momento in cui fotografare non è poi un problema molto complesso, tu evidentemente hai lì due macchine a disposizione e quando finisci i rulli in una hai già pronta l'altra, in modo che non perdi tempo; poi hai un assistente che ti aiuta e ti passa la macchina ecc. Queste fotografie le facevo normalmente non solo durante le prove generali (però c'era sempre qualche cosa che non era ancora pronto, mancava una parrucca, c'era un pezzo di scena che veniva cambiato poi all'ultimo momento) invece, la quarta, la quinta sera di replica mi lasciavano quattro-cinque poltrone libere in un certo punto, centrale, dove io sedevo su una poltrona: vicino c'era il mio assistente, davanti a me un paio di poltrone in modo che non mi dessero fastidio le teste degli spettatori e in modo che anch'io potessi fare il mio lavoro (in questi casi si usano delle macchine silenziose, le più silenziose sono le Leica perchè non hanno lo specchietto).

In questi casi si può eliminare lo specchio, non guardare, mettere a punto la macchina conoscendo già l'inquadratura e tu puoi lavorare senza lo specchio con un flessibile perchè in genere fai anche il tempo di un 15° o un 8°, o un 4° di secondo. Allora magari fissi il movimento dell'attore sulla scena, ma tutta la scena ti rimane ferma. D'altronde questo ti suggerisce anche la luce che c'era perchè è chiaro che se tu riesci a fotografare un attore mentre fa un salto immobile, è chiaro che vuol dire che in quel momento c'era un'altissima luce, mentre invece se quando uno fa un piccolo movimento già è mosso, questo ti dà il senso della luce che c'è in quel momento.

Così ho fotografato soltanto gli ultimi due o tre spettacoli e il più riuscito è stato il *Galileo*. In precedenza per esempio una delle cose che avevo fotografato con più piacere era stata *L'opera da tre soldi*.

Quando ho fatto le fotografie all'*Opera da tre soldi* non eravamo ancora arrivati a queste chiarificazioni, cioè con Strehler non si era ancora parlato di questo problema e facevo quello che mi capitava, senza seguire un filo logico. Nel caso dell'*Opera* ho voluto rendere questo senso di grottesco che c'è nei personaggi, di caricaturale spesso, ho scelto alcune foto e le ho leggermente deformate in stampa, stampando su fogli inclinati o curvati, li ho un po' caricaturati, cioè ho esagerato certi effetti che già il trucco portava avanti ma che non erano poi fotograficamente così visibili. Per render questo senso di esagerato che c'era nella mimica dei personaggi, nel trucco, nel costume, nell'atteggiamento, era parso necessario di ricorrere a questo trucco, cioè di deformare leggermente i personaggi: apparentemente non

te ne rendi conto, però se dopo vedi la foto come è stata stampata da me e la confronti all'origine capisci che questo trucco durante la stampa la rende più efficace.

— *E Strehler che diceva di questo tipo di foto?*

Era perfettamente d'accordo.

— *E normalmente quante foto facevi per documentare lo spettacolo per esempio il Galileo?*

Per il *Galileo* metti che avrò fatto una ventina di film, da 600 a 700 scatti, perchè nel *Galileo* c'erano molti cambiamenti di scena. Attraverso queste raccolte di fotografie un regista, o uno studioso di teatro, o un critico di teatro, potrà domani rendersi conto con una certa verosimiglianza di che cos'era lo spettacolo di Strehler.

— *Allora il tuo lavoro può collegarsi abbastanza a quella che potrebbe essere una ripresa filmata dello spettacolo.*

No, perchè in genere anche al cinema si pone lo stesso problema. Si muovono le macchine, si fanno le carrellate avanti e indietro. Non ho fotografato cercando di ricostruire lo spettacolo cinematograficamente, magari a macchina fissa. Pensa che il primo lavoro che ho fatto è stato *La casa di Bernarda Abba* (mi pare nel '55 o '54) e poi ho fatto molti spettacoli, non so, *l'Arlecchino servitore di due padroni* del quale però ho pochissime foto buone: o le ho perse, o non le ho fatte, non so. Ho fatto qualche cosa per la *Trilogia della villeggiatura* di Goldoni, ho fatto *L'opera da tre soldi*, ho fatto *Zweik*...

Non è però che io mi sono occupato di teatro nel senso che mi sia interessato di quello come dei pittori; ad un certo punto mi sono interessato all'*Underground* poi però ho lasciato cadere: ho capito che fotograficamente, stabilita questa cosa con Strehler, non me ne importava più niente.

— *Hai mai stampato foto che siano servite per le scene di Strehler?*

No, però poi ho fatto dei lavori per il teatro, con regia di Puecher, ho collaborato alle scene con fotografie che sono cioè servite alla costruzione della macchina scenica. Ho firmato come scenografo *Giro di vite* alla Piccola Scala e il *Woyzeck* al Teatro Comunale di Bologna.

— *Potremmo parlarne?*

Sono due problemi molto diversi. Ne *Il giro di vite*, tratto dal romanzo di Henry James, si tratta di una storia centrata su due bambini che rimasti orfani vengono mandati dallo zio tutore in una sua grande casa di campagna con un'istitutrice e che, a un certo punto, hanno visioni, non si sa come. Questo non è spiegato nel testo di James, ma a un certo punto,

questi bambini o vedono o credono di vedere dei fantasmi; nel testo di James queste visioni sono molto ambigue e non si sa se è vero o se li immaginano loro, mentre nell'opera i fantasmi appaiono fisicamente. Cioè c'è quel vecchio maggiordomo e la vecchia istituttrice che appaiono fisicamente in scena quindi è chiaro che nell'opera c'è meno ambiguità, il testo del libretto cioè è molto meno ambiguo di quanto non sia il romanzo. Ho cercato quindi di trovare delle immagini che dessero questo senso di ambiguità che devi dare quando tratti un tema con fantasmi, nei quali puoi credere o non credere: comunque è una storia per lo meno innaturale; non puoi fare delle foto naturalistiche. Ho cercato in Inghilterra un vecchio castello dove c'erano tutti gli ingredienti scenici necessari; il parco, il castello che era stato costruito in epoche diverse come dice James, e il castello era piuttosto una casa di campagna, una grande casa, anche ricca, non un vero castello, però costruita in epoche diverse, dal '500, mi pare, fino all'epoca vittoriana. Attaccato al castello c'era il cimitero: insomma tutto proprio come nel romanzo.

— *Come l'hai trovato?*

Prima di partire ho chiesto a destra e a sinistra ad amici artisti che avevano soggiornato in Inghilterra; finalmente un'amica che aveva insegnato in un *college* inglese mi ha detto: « guarda, questo *college* non è altro che il castello di James, c'è il *lord* che vive ancora in un'ala del castello (ha ceduto parte del castello per ospitare la scuola d'arte) alla quale sono poi state aggiunte delle costruzioni moderne con degli studi estremamente moderni ». Il posto era suggestivo e addirittura correva la leggenda che ci fossero i fantasmi nel castello; però le fotografie sono fotografie, cioè un albero per quanto sia contorto è sempre un albero, un attore per quanto sia misterioso è sempre un attore, uno stagno è sempre uno stagno.

Sono ricorso ad una elaborazione delle fotografie in laboratorio, ho fatto dei negativi il più possibile fedeli al senso del testo per poi caricarli di una suggestione artificiale, con un'operazione di camera oscura, di laboratorio. L'operazione si è resa necessaria perchè non potevo lavorare per tutto il tempo che sarebbe stato necessario a cercare di fare delle vere fotografie che fossero già di per sé suggestive o sufficienti. Penso cioè che si poteva anche fare un lavoro fotografico diretto senza ricorrere alla rielaborazione di camera oscura. Il teatro però vive anche di questi aspetti un po' improvvisati e in fondo la macchina scenica è fatta anche di trucchi, di trovate. Perciò ho fatto delle pseudosolarizzazioni, cioè ho fatto delle ristampe su carta e poi ho solarizzato l'immagine quel tanto però da renderla ambigua; cioè non è che facevo delle vere inversioni di negativi dai provini, no, volevo che le immagini rimanessero il più possibile reali, però con delle ambiguità, per es. la casa e l'albero ecc. erano veri, ma il cielo invece diventava nero.

C'era poi anche questo problema: l'opera comincia di primavera mentre io ho dovuto andare a fare le fotografie in gennaio, quindi c'erano gli alberi completamente spogli, c'era la neve per terra; e con questa pseudosolarizzazione si formano come delle inflorescenze sui

piccoli rami degli alberi per cui questi rami spogli a un certo punto sembrano fioriti ed ecco che questo è un altro elemento che mi è stato utile. Io dovevo cominciare con delle fotografie del castello circondato dal parco che nella foto è spoglio, mentre il testo dice chiaramente: « come è bello abitare in questa casa annaffiando i fiori e con gli alberi fioriti » ecc. Gli interni li ho ricavati in parte al Victoria and Albert Museum dove ho trovato materiale dell'epoca vittoriana; più o meno, insomma, ho cercato di stare tra l'800 e l'850, il periodo in cui la storia si svolge; poi altri interni li ho trovati nella casa di un architetto inglese, Sir John, morto circa verso il 1900 e che ha lasciato allo Stato la sua casa e tutta la sua proprietà a patto che la casa non venisse toccata, che rimanesse intatta.

Però tutte queste cose le ho fatte di nascosto perchè non avevo il permesso di fotografare, non avevo il tempo di chiedere il permesso. Fotografavo con la Leica e un po' 6x6, tutto senza cavalletto, così, sai, tac-tac, proprio per una questione di tempo.

Nella scenografia si ottenevano distorsioni e mutamenti. I mobili venivano proiettati, le loro ombre invece di essere nere erano bianche, ed erano resi molto più grandi del naturale. La sedia è alta come l'attore, per esempio. La macchina scenica in che cosa consisteva? In uno schermo: al posto della scena di fondo c'era uno schermo di una specie di materia plastica opalina semitrasparente; da dietro si proiettavano, con tre proiettori le diapositive; i proiettori erano necessari, per creare delle dissolvenze. E' chiaro che tu queste cose poi potevi farle diventare grandi quanto volevi, bastava anche dare nella lastra un rapporto in modo che l'ingrandimento di una sedia invece di essere di un metro fosse di due metri.

— *Ma riuscivi a montare una stessa immagine con due proiettori?*

Abbiamo fatto questo gioco: per esempio in alcuni casi si vede un albero, del tutto normale, dietro c'è il cielo che è nero: poi con una dissolvenza l'albero invece di essere naturale era bianco, e allora vedevi questo albero che da normale diventava bianco come un'allucinazione. Questa era forse la cosa più interessante della scenografia; purtroppo avevamo delle vecchie macchine, dei proiettori di prima della guerra, vecchie baracche; abbiamo fatto molta fatica dal punto di vista pratico; per la realizzazione però almeno indicativamente, erano curiose queste foto.

— *Dove hai portato lo spettacolo?*

Alla Piccola Scala di Milano, poi dappertutto per due anni, poi è stato ridato alla Piccola Scala, insomma uno spettacolo che ha avuto molto successo, buona parte proprio grazie a questa scenografia messa appunto da Puecher.

In fondo il fascino era dovuto non soltanto alle immagini che erano abbastanza affascinanti proprio per la loro equivocità, ma anche alla macchina scenica che Puecher aveva progettata: quelle fotografie poi finivano con il riflettersi in quinte ricoperte di un materiale plastico riflettente quasi come uno specchio, allora attraverso un successivo avvicinarsi di queste quinte dal fondo al proscenio, la fotografia veniva riflessa e portata fino al bocca-

scena, in modo che a un certo punto essa non era soltanto alle spalle dell'attore ma l'attore si muoveva dentro la fotografia, in un certo senso; non solo, ma si rispecchiava pure lui nelle quinte ed entrava quindi nella fotografia come un gioco di specchio. L'operazione *Woyzeck* è diversa. Tu conosci la storia, no?

Il soldato, il protagonista, è una figura d'uomo alienato da una società che non lo aiuta a trovare se stesso ma anzi che fa di tutto per tenerlo al margine, proprio perchè in questo modo è più utile, serve, striscia... La storia del *Woyzeck* inizialmente è la storia di questo soldato che per amore uccide la propria ragazza. Puecher la porta ai nostri giorni: i soldati sono vestiti come dei detenuti, come quelli che vengono messi nei campi di concentramento, insomma i soldati diventano dei detenuti politici, il campo militare diventa un campo di concentramento, sono gli ufficiali che sono vestiti da soldati ecc. e i soldati da prigionieri. Qui invece di ricorrere a un espediente di tipo naturalistico come abbiamo fatto con il *Giro di vite*, abbiamo pensato di individuare quel punto di città dove la città non c'è più ma dove non c'è ancora la campagna, questa terra di nessuno, questo limite dove spesso si raccolgono baraccati, relitti della società. Ma non siamo andati a cercare le baracche; le fotografie, in genere, sono fotografie di depositi di rifiuti, torri di metallo che portano la corrente elettrica alla città, le tracce lasciate dagli autocarri e dai bulldozer che stanno scavando delle nuove circonvallazioni, zone tutte dissestate dove non c'è ancora una strada, dove ci sono solo queste gigantesche impronte.

Abbiamo cercato anche nella periferia delle fabbriche del principio del secolo; ne ho trovato una per esempio con un muro completamente difeso da un reticolato, come se si trattasse di un campo di concentramento invece di una fabbrica.

Siccome il personaggio è « alienato » abbiamo cercato dei luoghi di alienazione.

— *Con gente o senza gente?*

No, senza gente naturalmente.

— *Io mi ricollegavo a quello che dicevi tu, a una tua idea di fare una Milano assolutamente senza gente.*

Infatti alcune di queste fotografie potrebbero essere la chiave iniziale di un lavoro d'archivio che avrei dovuto fare in città. C'è una fotografia che poi non è stata utilizzata per la scena, ma alla quale io tengo molto. Si trattava di realizzare la scena del dormitorio: allora ho pensato, anzi abbiamo pensato di fotografare un dormitorio pubblico, quegli enormi dormitori con 80-100 letti dove alla sera vivono questi sbandati, questi ubriachi, o questi relitti o questi disoccupati che con 100-120 lire hanno un letto: sono tenuti da opere pie, enti pubblici, privati, adesso non so. Io ho fotografato un dormitorio pubblico mi pare comunale e l'ho fotografato al mattino quando tutti se ne erano già andati, il dormitorio era stato ripulito e i lettini tutti rifatti. La fotografia di questo posto in fondo abbastanza pulito, abbastanza in ordine, è però così allucinante in sé proprio per quella serie di lettini

così uno attaccato all'altro, di metallo, in questo spazio lungo che tu immagini che cosa deve essere. Ti immagini te dentro, capisci, perchè quando ci sono gli altri dentro immagini fotografiche tu ti senti fuori. E' uno spazio molto più allucinante così vuoto, a parte il fatto che a me non mi va di fotografare in genere la gente, di usare la gente per il mio gioco, soprattutto se poi si tratta di gente indifesa come questa.

Per l'archivio, per il mio progetto sulla città, se c'è dentro la gente vuol dire subito trasformare una foto, che ha una sua ambiguità, quindi che si può prestare a molte letture, farla diventare una banale foto di cronaca, e questo perchè la gente immediatamente dà un tempo limitato alla foto. Invece, se nella stanza non c'è nulla, ecco che il tempo diviene perenne, è questa stanza che c'è sempre stata, che ci sarà sempre, questo posto dove i poveri sono sempre andati a dormire, dove purtroppo penso che andranno sempre a dormire se andremo avanti di questo passo.

INCONTRO CON DUCHAMP

Posso parlare di Duchamp soltanto dal mio punto di vista di fotografo, lasciando da parte oggi velleità critica, però devo subito precisare che, avvicinando Duchamp, non pensavo alla solita fotografia di cronaca aperta a infinite letture bensì a delle fotografie precise, con una loro chiave, senza la quale non fossero, diciamo, interpretabili. Quando, nel '64, ho iniziato con Solomon il libro sui pittori americani fui io ad insistere per inserire Duchamp. Solomon aveva pensato ad un solo artista della generazione precedente a quella cosiddetta pop e cioè Newman. Io avevo una gran voglia di metterci dentro Duchamp non so bene perchè, forse cercavo un pretesto per avvicinarlo e fotografarlo o forse per una certa intuizione che, alla base di quello che capitava in quegli anni in America, ci fosse lo zampino di Duchamp e qui cado inevitabilmente in quel terreno critico, in quelle sabbie mobili nelle quali non volevo arrischiarmi; sentivo di trovarmi di fronte a un caso limite, ad una presenza umana di per sé determinante; cioè raramente un uomo aveva pesato tanto con i suoi atteggiamenti su degli eventi; in generale un artista parla con i suoi quadri e con la sua pittura, qui ci troviamo di fronte ad un artista la cui opera tocca la sua punta massima proprio quando smette di dipingere perchè quel rifiuto non è che un suo modo perentorio di precisare un concetto, un punto di vista non soltanto sul suo lavoro, ma su tutto quello che stava succedendo in quegli anni, come ha scritto Boatto nell'introduzione al Marcel Duchamp. Il suo silenzio costituisce l'equivalente dell'opera, diventa un segno, il prolungamento di un segno; non è la fine del discorso, ma il suo logico prolungamento. Ecco, dentro di me, quando sono arrivato da lui, ecco, avvertivo tutto ciò, per cui sapevo quello che avrei fatto. Quando affronto lo studio di un giovane artista o di un artista che non conosco mi sento allo scoperto su un terreno difficile per cui, spesso, non so cosa fare e questa incertezza mi porta a scattare migliaia di fotografie (in genere più si è insicuri su quello che si deve fare e più si scatta sperando che poi dal mucchio salti fuori qualcosa di buono, ma non è affatto così,

senza idee la quantità non diventa mai qualità). Questo con Duchamp non mi è capitato; avevo già in mente di ottenere da lui una specie di collaborazione, di lasciarmi portare dove voleva senza suggerire niente; ho passato tre interi pomeriggi con Duchamp, ma le foto che ho fatto non sono molte, aspettavo che intorno a lui, grazie anche ad un suo atteggiamento, si verificasse una situazione significativa di questo suo silenzio, volevo che non facesse assolutamente niente: una mossa di scacchi per es. sarebbe stata una cosa limitata nel tempo, diventava, diciamo, un fatto di cronaca, io invece volevo portare Duchamp su un terreno il più possibile indefinito, senza tempo, dove fosse possibile visualizzare l'ambiguità di questo suo non-fare; la prima cosa che abbiamo fatto per caso, dato che doveva uscire per prendere del tabacco, è stata una passeggiata, abbiamo preso Park Avenue e in breve siamo arrivati a Washington Square: erano circa le tre del pomeriggio, c'è una luce straordinaria quando New York è spazzata dal vento che viene dall'Atlantico e il cielo ha una trasparenza eccezionale; ho fatto una serie di foto lavorando sul millesimo di secondo in modo da fotografarlo senza interruzione, lui camminava e Solomon veleggiava al largo per non entrare in campo. Il maggior numero di fotografie le ho scattate durante questa passeggiata perchè, lavorando su frazioni di secondo così minime, si può determinarne solo molto vagamente la riuscita: però, a un certo punto, si sa quando la fotografia c'è, ma si continua ancora per un po' quasi per scaramanzia. Mi piace, per esempio, che in questa foto dove lui cammina le case siano leggermente oblique, si sente che non avevo la possibilità di essere molto attento all'inquadratura e questo piccolo errore aggiunge verità alla foto, come dicevo prima; il movimento, in quel caso, aggiunge verità alla foto perchè c'è poca luce. Si stava muovendo, è giusto che sia un po' mossa la foto, ma se due sono fermi e tu fai la foto mossa allora non ha senso, a meno che non ci sia un lume di candela e così tremi anche tu come trema la luce della candela perchè si posa un secondo. Lui ha un passo così deciso, così forte con quell'impermeabile mosso dal vento che si teneva stretto con la mano, col cappello dalle tese strettissime calato come un piccolo elmo sugli occhi per proteggerli dal sole troppo forte; in queste fotografie praticamente Duchamp vive: camminare evidentemente è fare, ma un fare sganciato da ogni apparente produzione per cui camminare è essenzialmente vivere. Questo l'ho capito bene durante la mia lunga malattia soprattutto quando ero in ospedale a New York: guardavo giù dall'alto del decimo piano la gente che passava nella strada ed io ero immobilizzato da un'infinità di tubi. Vedendo la gente che passava per strada camminando velocemente, presa dai propri impegni, dai propri traffici oppure che se ne andava a zonzo, era come constatare quanta felicità sprecata c'è nel mondo, cioè come la gente non si rende conto di essere felice. Da ammalato constatavo che la felicità consiste proprio nelle cose più elementari, nel poter camminare, nel potersi muovere; invece, magari il camminare diventa spesso soltanto spostarsi da una preoccupazione all'altra. Insomma, dopo il guardare, il camminare credo che sia proprio la cosa più importante, perchè poi in fondo è legato al guardare: diciamo che è la carrellata, è la novità, è il portarsi verso nuove esperienze, verso nuove visioni e così ho pensato che era l'unica cosa che avrei fatto fare a Duchamp, l'unico momento in cui lo si poteva fotografare mentre faceva qualche cosa

senza che facesse nulla. Poi siamo andati al Museum of Modern Art e, ad un certo punto, lui si è appoggiato al muro, tra i suoi quadri, e io ne ho approfittato per fare una fotografia perchè era curioso vedere quest'uomo vicino alle sue opere di 50 anni prima, più della metà della sua vita trascorsa in una specie di attività smaterializzata, estremamente concentrato in pochissimi gesti, visto in un Museo, cioè in questa realtà d'oggi, questa sua presenza contrapposta a delle opere da Museo. Per un attimo mi è sembrato di capire il suo rifiuto di produrre opere che potessero appendersi a un chiodo, sia pure a un chiodo di Museo. Non so se in lui in quel momento ci fosse questa consapevolezza; per me la realtà era questa. Poi, a casa sua, ho fatto altre fotografie sempre con questo spirito. Ad un certo punto ha tirato fuori una fotografia, credo di una decina di anni prima, di lui che giocava a scacchi con una donna nuda; la foto era molto bella, straordinariamente bella, tanto da farmi invidiare il fotografo che aveva avuto modo di farla; così ho voluto inserire in una mia foto Duchamp che guardava questa foto sia per amore di quella foto sia perchè era curioso come Duchamp, guardando quella foto, avesse l'atteggiamento proprio di uno che sta pensando a una mossa di scacchi. Però l'azione si presentava riflessa e dunque non era più cronaca, cioè non era più fare, avere davanti a sé una scacchiera, ma guardare sé stessi mentre si gioca: questa situazione banale del giocare è venuta come decantata e agganciava tutto questo ad una sua posizione mentale, ad un atteggiamento molto noto quale è stato quello di essersi dedicato agli scacchi per tanti anni, anzi di esserne stato un campione. Io non sono un giocatore di scacchi ma sembra, l'ho letto da qualche parte, che alcune partite giocate da Duchamp siano state estremamente fantasiose con delle aperture e delle mosse molto belle.

Qui sarà meglio smettere perchè penso di aver chiarito a sufficienza il senso di quel mio lavoro ed è inutile stare a descrivere le altre foto che ho fatto; ciò che potrei aggiungere è una certa idea che mi è venuta recentemente, leggendo quella lettera di Duchamp, che Duchamp mandò alla giuria che gli aveva rifiutato nel 1917 la famosa *Fontana* firmata Nut; questa lettera, piena di ironia e di intelligenza, secondo me vale l'opera; ad un certo punto, egli scrive, non ha nessuna importanza che Nut abbia fabbricato la fontana con le proprie mani oppure no, egli l'ha scelta, egli ha preso un elemento comune dell'esistenza e l'ha disposto in modo tale che il significato utilitaristico scompare sotto il nuovo titolo e il nuovo punto di vista, egli ha creato un nuovo pensiero per tale oggetto; in fondo il fotografo che operazione fa? non fa altro che un'operazione di scelta, il fotografo con la sua mano fa soltanto clic, tutto il resto è fatto dalla natura.

Gli inventori della fotografia, soprattutto Daguerre e anche Niépce, sostenevano che erano gli oggetti che si delineavano da sé senza l'aiuto della matita dell'artista, era la luce che creava l'immagine; questo spersonalizzare l'operazione mi pare molto interessante, questo ridurre il fotografo ad operatore che mette a punto una certa operazione meccanica, chimica, ottica, per fare in modo che avvenga questa specie di esperimento da laboratorio, che la natura si trasformi in bianco e nero o a colori, in altre parole questo concetto della fotografia, della natura che si ritrae per fare che avvenga questo esperimento da laboratorio, questo

concetto della fotografia come possibilità di sganciare la mano dell'uomo da un'operazione « creativa », può essere inesatta e tendenziosa, ma resta una delle utopie più poetiche dell'inizio del secolo scorso legata d'altronde a tante utopie sulla civiltà delle macchine che ci ha poi invece così delusi.

Ma questa teoria può essere ancora vera se, facendo naturalmente una certa violenza, si cerca di sdoppiare l'operazione che compie il fotografo, cioè sganciare l'operazione mentale, l'operazione che sta a monte del clic, da quella meccanica, vale a dire che il fotografo è fotografo finché non scatta; nel momento in cui scatta diventa soltanto un operatore e soltanto in questo modo può essere fotografo perché, se in quel momento vuole ancora intervenire con le sue mani per falsificare le carte o falsificare l'operazione meccanica, chimica o ottica, ecco che in quel momento non è più un fotografo attendibile, voglio dire che tutte le operazioni mentali vanno sganciate da quelle strumentali. In fondo è l'operazione di Duchamp quando indica un oggetto e lo sgancia dalla sua realtà abituale e, mutandone la collocazione, muta anche l'essenza, cioè, come egli dice, ha creato un nuovo pensiero per tale oggetto. Per il fotografo, in un certo senso, è la stessa cosa, il fotografo sceglie quello che deve fotografare: il suo lavoro consiste soprattutto in questa scelta; non è, evidentemente, soltanto una scelta dell'oggetto o comunque dello spazio, ma è una scelta di tempo, di luce, di angolazione, di punto di vista.

Duchamp dice che ha scelto, ha preso un elemento comune dell'esistenza; tutto quello che il fotografo riprende è infatti un elemento comune dell'esistenza a meno che non si abbiano concezioni della fotografia come quella che era di moda negli anni '30 al tempo dell'introduzione delle macchine di piccolo formato che permettevano un'enorme velocità di ripresa e i fotografi erano ossessionati dall'idea dell'attimo fuggente. Ci sono stati fotografi che hanno vissuto un'intera vita intorno a 200 o 300 attimi; questa è una concezione che mi spaventa, l'idea di vivere tutta la mia vita in attesa di questi 50 o 100 centesimi di secondo è una cosa angosciante. Per me ogni attimo della vita si può fotografare, quello che conta non è tanto l'attimo fuggitivo da cogliere come un cacciatore sa cogliere al volo un uccello e con un solo colpo magari abbatte tre, questo è il massimo che potrebbe fare un fotografo con un solo scatto, cogliere tre situazioni simultanee concatenate in modo che l'immagine sia ancora più sorprendente, più unica, ma il fotografare non sta nella caccia di queste sorprese, di questi impatti; fotografare è enucleare, mettere a fuoco una certa realtà che, evidentemente, il fotografo elabora prima della riproduzione fotografica; cioè il fotografo, come un qualsiasi altro uomo che abbia voglia di raccontare la sua storia o, comunque, di raccontare qualche cosa, deve delimitare il suo territorio, deve mettere nella foto una sua realtà, ripetere le cose già fatte; non ha senso fare cose insensate soltanto per farle fare cioè uno scatto straordinario, ma che in fondo non ti rivela nulla; voglio dire che l'operazione del fotografo è un'operazione mentale come qualsiasi altra operazione e, come tale, non si può risolvere nel carpire un attimo fuggitivo. Una volta individuata una realtà, qualsiasi attimo è buono, intercambiabile, l'importante è mettere a fuoco un proprio pensiero sul mondo, scegliere un proprio territorio, dopo di che quello che si fotografa va quasi tutto

bene; non si deve vivere nell'angoscia dell'attimo fuggitivo. Se io ho deciso di fotografare una persona la fotografo così com'è, non importa se, in quel momento, gli cade sulla testa un vaso o gli si appoggia sulla spalla una colomba perché questo non aggiunge nulla alla mia conoscenza di quella persona; per me qualsiasi momento va bene, l'importante è che io abbia deciso di fotografare quella persona e, allora, qui ritorniamo a quella frase di Duchamp che mi ha fatto pensare ad una certa analogia fra l'operazione che egli faceva, e quella che inconsapevolmente fa un fotografo per tutta la sua vita; credo che Duchamp sia stato veramente un uomo straordinario. Direi che aveva capito tutto: non c'è campo dove non ci sia una sua presenza e lo ha fatto sempre con estrema naturalezza; per esempio è incredibile come ha ricevuto me, sconosciuto a tutti e a lui in particolare, come è stato estremamente gentile, disponibile; io, evidentemente, sentivo il peso di questa sua presenza, ma lui non faceva niente perché ciò accadesse, il suo era diciamo l'atteggiamento più banale, anzi, mi sorprendevo questa sua normalità, questo suo modo di vestire apparentemente non ricercato; in realtà era invece molto attento, c'è una frase nelle sue massime che dice che un pensiero che si offre a noi come una verità banale se ci prendiamo la briga di svilupparlo si rivelerà come una scoperta; cioè questo partire dalla banalità per arrivare poi alla scoperta, all'eccezionalità, è un modo di prendere in contropiede ed è ciò che trovo alla base di certi atteggiamenti di Duchamp.

LA POP AMERICANA

— *Potresti dirmi quando e perché sei andato a New York?*

Dopo aver visto la Biennale di Venezia, ho capito che a New York stava succedendo qualcosa di molto importante. Di molto importante per i miei interessi, perché, nel frattempo, capitavano anche altre cose: partivano i primi astronauti per la luna o cose di questo genere. Mi sentivo un po' come un astronauta sulla luna a New York non conoscendo l'inglese, in una città che non ha eguali, credo, al mondo per complessità; non parlo di complessità dal punto di vista urbanistico, poiché in questo senso si impara in mezza giornata a muoversi, ma così, complessità etniche, sociali, per durezza, per bellezza e grandezza; una città che se ci arrivi soprattutto senza conoscere l'inglese, nei primi giorni non te la passi mica tanto allegra.

Per fortuna ebbi subito l'assistenza e l'appoggio morale di un grande mercante, forse il più grande mercante d'arte moderna degli ultimi 20 anni, parlo di Leo Castelli. E poi attraverso Leo Castelli la guida di Alan Solomon che in quegli anni era considerato un po' il critico ufficiale di una certa corrente giovane, della giovane pittura di New York, anche perché essendo stato direttore del Jewish Museum aveva organizzato le prime mostre di Rauschenberg e di Jasper Johns, e ufficializzato in questo modo una corrente che gli altri musei hanno cercato a lungo di osteggiare e di tenere ai margini. Solomon fece la scelta

dei pittori da fotografare per un eventuale libro e mi accompagnò in tutti gli studi, almeno la prima volta, in modo che io potessi entrare facilmente nel clima. Ma devo dire che non ho trovato mai ambienti particolarmente difficili, anzi. Si notava una certa differenza di comportamento dei pittori che seguivano la corrente cosiddetta geometrica e che potevano anche essere su posizioni molto lontane uno dell'altro, ma il fatto di avere un'impostazione così fredda nel lavoro li rendeva abbastanza simili nel comportamento. Parlo di Stella, di Poons, di Noland, di Newman, quello che è considerato uno dei maestri di questa corrente. Presso gli altri, i cosiddetti pop o new dada c'era sempre più caos, una vita apparentemente più intensa, un grande passaggio di gente, di amici, di persone. Tranne che nello studio di Jasper Johns, che faceva una vita privata forse più riservata degli altri artisti. Ma vorrei parlare del clima generale che ho cercato di rendere con alcune immagini nella prima parte del libro, immagini che corrono insieme al testo di Alan Solomon. Non c'erano caffè dove questi artisti si incontravano come era capitato con i movimenti europei, raramente credo che si sentisse parlare di arte o di pittura alle loro feste o ai loro *parties*: si ballava molto, si beveva moltissimo, birra e whisky, si mangiavano molti *hot dogs*, e questo è tutto. C'erano dalle cento alle duecento persone che seguivano tutti gli avvenimenti mondani di questo giro di artisti, che trovai ad ogni *party* organizzato in onore della mostra di uno o di un altro di questi artisti. Trovavi sempre le stesse persone, gli stessi amici e le stesse ragazze. Non più di duecento persone formavano questo *entourage* e le stelle, i giovani maestri riconosciuti di questo gruppo di fedelissimi non erano più di una dozzina. Solomon ha scelto per il libro gli artisti prescindendo un po' anche da considerazioni soltanto di natura estetica, ma proprio cercando di scegliere quegli artisti che in quel momento erano le cose nuove a New York. Di fatto anche nel titolo questo è stato sottolineato: « La nuova scena dell'arte », non « la nuova arte »: infatti ci sono, più che foto di quadri e di arte, fotografie di interni di studi, di case, di gallerie, di mercanti.

— *Esaminando il tuo libro sulla pop e il suo montaggio, esponimi le ragioni delle scelte di temi ed immagini.*

Basta che tu prenda in considerazione il fatto che il primo pittore che appare è Marcel Duchamp, seguito da Jasper Johns, Rauschenberg e John Cage per capire il senso delle scelte. Poi ecco le fotografie di Newman a sua volta seguito da un personaggio che doveva sentirsi molto vicino credo, Ken Noland. Poi una grande fotografia di un interno d'un collezionista molto importante di New York che, pur avendo oggetti dei maestri dell'*action painting* e anche uno stupendo quadro di Mondrian, l'ultimo, *Boogie Woogie*, aveva cominciato in quel periodo a comperare anche Lichtenstein. Warhol. Rauschenberg, Johns. Ora qui, in primo piano, c'è anche una scultura di un artista che in quel periodo era abbastanza noto e tuttora lo è, Trova. La scultura non è grande ma messa in primissimo piano qui, nella foto, sembra enorme. Ho esagerato apposta questa prospettiva per cercare di rendere il senso di accumulazione che c'era in questa casa. Dietro quella scultura di Trova si può vedere un grande *mobile* di Calder, un grandissimo totem africano, un grande quadro di Rotko, il *Boogie-*

Woogie di Mondrian, proprio su una parete che fa da fondo ad un tavolo francese, credo del '700, non lo so, sostenuto da putti lignei e sulla parete opposta si intravede un lungo dipinto di Pollock. Non che io voglia dare un giudizio su questo tipo di collezione-arredamento, ma comunque non ho saputo resistere alla tentazione di mettere nella pagina seguente una fotografia dello scultore John Chamberlain a torso nudo che mostra una sua collezione privata del tutto particolare: sono dei tatuaggi, credo, dell'epoca in cui prestava servizio militare, due rondinelle, una donna nuda, un guerriero, uno strano simbolo araldico, una tartaruga; sui piedi si era fatto tatuare due porcellini. Anche la risata di Chamberlain, mi sembra abbastanza significativa. Ecco il libro è fatto un po' di queste contrapposizioni.

In genere i libri di fotografie vengono guardati, sfogliati molto velocemente; ma una lettura più calma, più attenta, può rivelare cose che il fotografo evidentemente non ha potuto scrivere, ma ha cercato di dire o con una foto o con l'accostamento di foto. Perché anche questa fotografia della casa dei signori Scull grandi collezionisti, i più grandi, forse, allora, collezionisti pop di New York, dove dietro al tavolo campeggia un enorme quadro di Rosenquist che tiene tutta la parete e sul tavolo sono sparsi, come segnaposti quasi, dei bronzetti italiani del rinascimento, dei Giambologna credo. Basta voltare pagina per avere un'altra idea di tavola imbandita per il pranzo, anzi già viva. E' lo studio di Rauschenberg e il lungo tavolo era stato improvvisato su delle assi e delle sedie prese in affitto e c'erano tutti gli amici di Rauschenberg quella sera. Nessuno che non fosse veramente amico, cioè non uno di quei *party* che si fanno per ingraziarsi la critica o i collezionisti. Non c'erano veramente collezionisti o critici particolarmente noti. C'erano tutti gli amici di Rauschenberg. Ballerini che lavoravano con lui in teatro, i pittori del suo giro: c'era anche Twombly che in quei giorni era proprio di passaggio a New York. Poi tutti gli amici proprio veri; e poi c'ero io che fotografavo e che ho avuto modo di assistere ad una delle più belle, più rumorose e allo stesso tempo più intime feste fra amici. Subito dopo una foto di clima completamente diverso. Siamo nello studio di Andy Warhol, la cosiddetta *factory*, durante un sopralluogo della polizia, perché la festa forse era troppo rumorosa oppure per altre ragioni. E' andata avanti così per un paio d'ore di trattative finché lentamente tutti se ne sono andati, sfollati, e la festa è finita. L'ultima foto dell'introduzione è la foto che chiude questa prima parte del libro. Rappresenta un giovane « dandy », un aspirante artista, nella galleria di Leo Castelli, fra una serie di *Jacqueline* di Warhol, un grande quadro di Jasper Johns, un fumetto di Lichtenstein e alcuni strani oggetti, sculture ecc. Dopo questa introduzione comincia una serie di brevi *reportages* sui singoli artisti e sono in ordine alfabetico per non creare preferenze, tranne due grandi maestri che hanno avuto precedenza assoluta e sono Marcel Duchamp e Newman. Anche qui in ordine alfabetico e non di importanza. Delle foto di Duchamp abbiamo già parlato a proposito della cartella che ho fatto. Se dovessi rifare il libro oggi è evidente che farei tutta un'altra scelta. Sceglerei le 10 foto che ho messo nella cartella, perché le cose riguardandole da una certa distanza acquistano sempre una maggiore chiarezza. Di Newman si vede l'interno della casa con quelle massicce sedie da ufficio che lui amava moltissimo, che aveva fatto restaurare, lucidare in maniera perfetta. Mi soffermo un attimo su que-

sta foto dove in primo piano si vedono le sedie e dietro due grandi quadri che fanno parte, credo, della Via Crucis o sono due delle stazioni della Via Crucis.

Tutto è così secco, così pulito, severo, grande, che veramente questo interno sembra un ritratto di Barnett Newman, cioè è la foto che più di ogni altra me lo ricorda, come uomo. Vestiva sempre con una certa ricercatezza, portava anche il monocolo: il monocolo era in lui, come un'appendice naturalissima del suo arredamento personale.

— *Ti ricordi qualcosa di lui?*

Una volta ci ha anche scherzato sopra, lo si vede in una di queste foto, una delle ultime che gli ho scattato mentre si occupava della finitura di un gruppo di 3 sculture, in fonderia, e per scherzo si era messo in testa il cappello che usano i saldatori, che sembra un elmo medioevale. E siccome gli pendeva poi sulla camicia il monocolo, ecco che esce in una espressione molto significativa per sottolineare il contrasto fra quel cappello da operaio e questo monocolo da aristocratico. Poi c'è un dettaglio di un quadro: è un quadro che Newman aveva finito proprio in quei giorni, grande: 80 pollici x 72; m. 2,40 x 2,10. Ricordo che sulla sinistra era tracciata fino al margine del quadro, in verticale, una sottile striscia color arancione e sulla estrema destra sempre in verticale un'altra sottilissima striscia nera. Tutto il quadro in mezzo era vuoto e sostenuto dal gioco di forza fra queste due rette verticali opposte e parallele. Il quadro è più particolare di altri, perchè forse è il più semplice e il più elementare, uno di quelli dove l'intervento dell'artista è ridotto all'essenziale. E c'è un dettaglio che io ho sottolineato appunto in questa foto, riproducendolo, che indica il tipo di operazione che Newman ha fatto con questa opera: è la data; dopo la firma Barnett Newman si legge 61-64. Per risolvere questo spazio in maniera così elementare, evidentemente il lavoro manuale qui è pressochè irrilevante, può essere stato risolto anche in pochi minuti ma è la tensione, che Newman vuole indicare con questa data, la tensione della progettazione. Non credo che abbia tracciato la prima linea nel '61 e l'ultima nel '64; questo evidentemente sarebbe un modo di lettura molto banale, come di solito facciamo noi che leggiamo partendo da sinistra verso destra. Potrebbe anche avere fatto il quadro l'ultimo giorno del '64. Newman ha posto l'accento sempre sul prima, sul fatto mentale. Mi pare che con questo quadro, soprattutto con questa data si possa pensare a lui anche come ad un precursore dell'arte concettuale oltre che di quella geometrica. Torniamo al libro. Dopo Newman comincia la serie dedicata agli artisti che in quel momento erano più in voga, quelli che erano proprio sull'onda del successo, o che vi erano appena arrivati; altri ci stava arrivando, in quegli anni, come Morris, Flavin, De Maria, già noti però non ancora veramente affermati come quelli che sono raccolti qui. Queste valutazioni sono sempre molto personali e io ne sono responsabile fino a un certo punto, perchè la scelta degli artisti è stata fatta da Solomon: non che con questo mi voglia scaricare, anzi io ho condiviso in pieno e ero perfettamente d'accordo con Solomon. L'unico mio intervento è stato di convincere Solomon, che voleva inserire anche un artista della generazione precedente, cioè Barnett Newman, di fare un'altra eccezione, e mettere anche Marcel Duchamp. Solomon ha accettato di buon grado.

Per caso la prima ad apparire è anche l'unica donna artista inserita in questo gruppo di pittori. Si tratta di Lee Bontecou, che in quel periodo faceva cose che avevano molto impressionato, specie di enormi bocche o reattori o enormi sessi, cose fra l'organico e l'inorganico. La sua casa era piena di gusci, di teschi, di insetti sotto vetro e di aereoplani, aveva la stanza piena di piccoli aereoplani, di modelli, di questi veri reattori dei quali le sue sculture ricordano la forme. Di lei in questi ultimi anni non si parla più molto, si è sposata e mi dicono che fa una vita molto ritirata e pochissime mostre.

E poi prorompe con tutta la sua carica vitale John Chamberlain, che in quel tempo faceva sculture utilizzando le carrozzerie d'auto completamente scassate da incidenti stradali e che nel suo studio rivelava il suo interesse per l'automobile, tenendo file di caschi, modellini di vecchie automobili, e altre cose del genere. Lo studio era anche un po' un magazzino di rottami che erano un po' come il marmo o la creta per un altro scultore. Faceva dei grossi assemblages di automobili fracassate, monumenti all'incidente d'auto, all'incidente più diffuso e più mortale del nostro tempo.

— *Che personaggio era?*

Basta guardarlo, si vede subito. E' un personaggio estroverso, aperto e cordiale. Io ho passato solo dei giorni con questi artisti, a volte qualche settimana, e poi non parlando l'inglese, non facevo altro che osservare quello che succedeva e fotografare, quindi non ti posso dire molto dal punto di vista psicologico.

— *Le fotografie le sviluppavi lì e poi le controllavi?*

No, ogni tanto facevo fare uno sviluppo di un rullo o due per vedere se gli apparecchi continuavano ad andare bene, per essere sicuro, ma il grosso me lo sono portato tutto in Italia.

— *E quanto tempo sei rimasto lì?*

La prima volta dai primi di ottobre a tutto dicembre, sono tornato alla vigilia di Natale; e la seconda volta dall'ottobre fino al 24 dicembre dell'anno dopo. Quindi li ho fotografati nel '64-'65. Poi sono tornato ancora nel '67, quando uscì il libro, e feci ancora delle foto. Le foto migliori sono, secondo me, quelle del '64 e del '65, poi quando sono tornato nel '67 si vede che mi ero un po' scaricato, o forse anche la situazione si era scaricata; so che ho fatto delle fotografie abbastanza inutili, banali, tranne un paio di Jasper Johns, che ritengo buone. In tutti gli altri casi (sono ritornato da Lichtenstein e da Stella) non ho più fatto niente. Erano molto cambiati, loro, avevano assunto atteggiamenti più signorili, non molto, ma quel che bastava, forse.

Mentre gli altri artisti abitavano in queste case, in opifici e fabbriche abbandonati e trasformavano questi enormi spazi in studi e al tempo stesso in abitazione, Jim Dine viveva in una casa normale, in un vero appartamento ed era un po' considerato il più borghese di que-

sti pop. Ha una moglie molto simpatica e carina e tre bambini e nella sua casa c'erano le poltroncine di Le Corbusier: insomma tutte comodità, in un certo senso, il piacere della casa, che veniva invece rifiutato dagli altri non tanto credo per mancanza di soldi ma proprio come stile di vita. Jim Dine aveva comunque uno studio in uno di questi posti dove gli affitti costavano poco e c'era spazio a disposizione. I grandi spazi erano fondamentali per questi pittori perchè in quel periodo cominciavano a fare quadri molto grandi, e soprattutto dopo l'esperienza degli artisti della Action Painting che avevano fatto quadri enormi, ecco che anche questi affrontano grandi telai. In Jim Dine si distingueva un po' dagli altri un piacere della pittura forse in forma tradizionale.

Inseriva spesso la scala cromatica nelle sue tele come una specie di arcobaleno e faceva quadri severissimi, quello che fu esposto alla Biennale si chiama *Black Schovel*. Ma poi faceva anche quadri molto colorati e dipinti.

— *Perchè hai scelto quel modo di fotografare?*

Siamo stati insieme, abbiamo fatto un giro, un pomeriggio; lui aveva bisogno di acquistare certe cose di plastica da inserire in un quadro e così siamo stati a Canan Street, dove ci sono magazzini, negozi specializzati in articoli di plastica per decorazioni o per utensilerie e la cosa curiosa era che i pittori in quel periodo, invece di andare nei negozi di forniture per belle arti, si rifornivano in quelli di materiale plastico. Adoperavano colori nuovi che in genere sono usati nella pittura per uso industriale.

Jim Dine era grande amico di Solomon e abitavano nello stesso edificio, per cui lo vedevo abbastanza spesso, è stato uno dei pittori che ho frequentato con maggior assiduità in quel periodo anche per la vicinanza con la casa di Solomon dove io ero spesso ospite. Di Dine mi interessava molto l'amicizia che lui aveva con Friedlander, amicizia che lo portò poi, in seguito, a fare un lavoro in comune con lui; una cartella di fotografie più incisioni, fotografie di Friedlander e incisioni di Jim Dine.

— *Quando è successo questo?*

Questo è successo più tardi, nel '67 credo, ma fin da allora Jim Dine teneva in casa alcune fotografie di Friedlander: una la ricordo particolarmente: raffigurava un interno di stanza d'albergo anonimo, con oggetti di arredamento tipici come poltrone di plastica e lampadari con grandi abatjour di plastica. L'unica presenza viva era il televisore acceso: sullo schermo il viso sorridente della presentatrice. Quella piccola foto mi aiutò molto a capire cosa stava nascendo di nuovo nella fotografia, che cosa si stava preparando. Era una foto diversa da quelle che avevo visto in presenza, apparentemente banale, dove non c'era nessuna ricerca di tipo fotografico in senso tradizionale, cioè di immagine particolare, quella che noi fotografi diciamo abilità tecnica, che poi in realtà è una frase che non vuol dire assolutamente nulla.

La scoperta più grossa che ho fatto da Jim Dine è stata proprio questa, per me fotografo questa prima cosa di Friedlander.

— *Hai conosciuto Friedlander?*

No. In quel periodo, Friedlander doveva insegnare in qualche università o college degli Stati Uniti e non era a New York, altrimenti lo avrei incontrato, avrei voluto proprio conoscerlo; poi anche durante gli altri viaggi negli Stati Uniti, non ho avuto questa opportunità. Ho rivisto in seguito Jim Dine a Londra, perchè dopo il '65 Jim Dine si trasferì, credo per 5 anni, fino al '70, con la famiglia a Londra e anzi a un certo punto aveva deciso di vivere sempre a Londra poi, non so per quali motivi, un anno o due fa, so che è tornato negli Stati Uniti; adesso vive in campagna nel Connecticut.

Passai parecchi giorni con Jasper Johns, un paio a New York e circa una settimana nella Carolina del Sud dove, vicino a Charleston, aveva una piccola casa di legno quasi in riva al mare, ai margini di una foresta di alberi giganteschi, non ricordo più, non so il nome di questi alberi, specie di enormi eucalipti. In un primo tempo Jasper Johns non voleva farsi fotografare mentre dipingeva, poi, forse perchè aveva visto come io non intralciavo i suoi movimenti e si era abituato alla mia presenza, a un certo punto fece apposta per me alcune operazioni, come per esempio rifare tutta la serie di numeri dallo zero al nove. In questo libro si vedono soltanto un paio di fotografie di queste operazioni, ma io credo di aver fatto almeno 3 o 4 rulli, perchè è un lavoro che richiede molto tempo: lavorò un paio di giorni attorno a questo disegno.

— *Come procedeva?*

Incominciava in una maniera estremamente rigorosa cioè squadrava il foglio e impostava il numero, mi pare il numero « uno », forse lo zero, e poi per il resto procedeva senza più aiutarsi con riga o squadra; il primo intervento era proprio fatto calcolando con esattezza i pieni e i vuoti di questo zero, poi su questo cominciava a tracciare gli altri numeri dall'uno fino al nove e il problema era quello di fare in modo che ogni numero mantenesse una sua consistenza, una sua presenza, senza essere sopraffatto dai numeri successivi; alla fine dell'opera si dovevano poter leggere tutti e 10 i numeri e difatti basta concentrarsi per riuscirci. Evidentemente, in un primo momento, se tu lo guardi così, distrattamente, ti trovi di fronte a un groviglio di forme; capisci che sono dei numeri ma sono tutti aggrovigliati e non riesci a distinguerli uno dall'altro; però se a un certo punto ti concentri, per esempio sul numero due, e pensi soltanto al numero due, dopo alcuni istanti di concentrazione, tutti gli altri numeri scompaiono e tu leggi soltanto il due. E' una cosa che sta a metà fra il gioco e la contemplazione o la meditazione ed è, al tempo stesso, una prova di grande abilità da parte dell'artista: proprio credo che sia un po' come la famosa « o » di Giotto. Quando Jasper dipingeva questi numeri, aveva un atteggiamento verso il segno proprio da pittore: se tu pensi ad uno che dipinge dei numeri, te lo immagini freddo, distaccato, mentre diverso era l'atteggia-

mento di Jasper Johns. Cioè se tu non avessi visto quello che lui stava facendo, se avessi visto soltanto i suoi modi, avresti pensato che stava dipingendo una figura, un paesaggio, non so. C'era nel suo atteggiamento verso l'opera proprio un abbandono totale.

— *Senti, come hai montato nel libro le fotografie di Jasper Johns?*

Beh, questo servizio su Jasper Johns è abbastanza caotico, avrei dovuto insistere di più su un solo tema, perchè una cosa che ritengo abbastanza importante, sicuramente una delle foto più interessanti di tutto il libro, è questa dove si vede Jasper Johns dipingere una carta degli Stati Uniti.

— *Ma lui te lo spiegava?*

No lui non spiegava, non spiegano mai niente; fanno, non spiegano. C'è in questo suo dipingere, un confronto continuo col modello, una dichiarazione di rifiuto della fantasia. Non credo che uno che veda una carta degli Stati Uniti dipinta da Johns possa pensare che, mentre la dipingeva, controllava continuamente l'originale anche perchè gli Stati sono tracciati sommariamente con queste pennellate violente. Ritornerei a questa fotografia, ultima del reportage, dove lo si vede in cucina mentre prepara la cena, ha in mano una casseruola; doveva aver cotto dei funghi che avevamo raccolto nel pomeriggio a due passi da casa e Johns, come John Cage, è un grande esperto di funghi; addirittura John Cage vinse a una specie di « lascia o raddoppia » americano mi pare 5.000 dollari rispondendo a domande sui funghi. John Cage e Jasper Johns sono stati amici. In questa foto mi piace tutto quello che c'è dentro; questa specie di balcone che divide la cucina dal resto del soggiorno zeppo di vasetti di confetture, di marmellata, di conserve, di bottiglie e altri oggetti d'uso; attraverso la porta aperta si vede anche la camera con il letto un po' sfatto; cioè tutte le cose che fanno parte della vita di ogni giorno, alle quali in genere noi non prestiamo attenzione, che poi sono destinate a sparire poichè sono cose che si buttano, e con il passare del tempo muta anche lo stile delle confezioni, delle bottiglie e di tutto il resto. Ecco mi piace molto quando è possibile agganciare queste cose ad un personaggio che invece è destinato a vivere nel tempo anche dopo la sua morte; cioè mi piace pensare che grazie al fatto di essere finiti in una fotografia di un tipo destinato a vivere a lungo nel tempo, almeno nella memoria della gente, anche tutte queste cose destinate dalla vita di ogni giorno, a scomparire, acquistino pure loro una propria eternità, come gli oggetti d'uso che si sono trovati, nelle tombe dei faraoni, di cui non avremmo nessun ricordo se non fossero stati agganciati a questi personaggi destinati all'immortalità; sono giunti fino a noi soltanto perchè erano gli oggetti cari al faraone, serviti a lui durante la sua vita; piatti contenenti del riso, ampolle degli unguenti e degli oli, dei profumi e altre cose del genere.

In questo libro ci sono fotografie di Lichtenstein fatte in due tempi diversi; la maggior parte sono del 1964 e alcune dell'anno successivo, del 1965. Quelle del '64 sono quelle che si riferiscono ancora ai fumetti veri e propri; del '65 è *Il tempio*, mi pare e *La grande pennel-*

lata. Una cosa molto curiosa, quando si arrivava nello studio di Lichtenstein, era che sulla porta, invece del suo nome c'era incollato un piccolo fumetto. Si distingueva dalle altre porte per via di questo fumetto appiccicato sopra e su questo fumetto c'era una battuta abbastanza curiosa: era una ragazza che saluta il suo ragazzo e gli diceva: ci troviamo questa sera al Guggenheim per quella mostra « pop », era curioso come già nel '64 il fumetto utilizzava questo... cioè come l'arte pop ritornava nel fumetto attraverso questo gioco. Una cosa che mi colpì molto nello studio fu una parete dove stavano incollati con dello scotch fumetti, disegni ricavati dai fumetti stessi.

— *Disegnini fatti da chi? da lui?*

Naturalmente Lichtenstein incollava su questa parete tutti questi appunti che lui prendeva, che poi non sempre si risolvevano in quadro; a volte rimanevano lì allo stadio di appunti; in genere poi c'era il fumetto ritagliato e l'aveva incollato sulla parete e poi vicino al fumetto aveva incollato un disegno, di solito leggermente più grande del fumetto stesso, dove lui ridisegnava in una maniera più precisa il fumetto. Apparentemente tra disegno e fumetto non c'era alcuna differenza eppure per esempio qui, in questa fotografia, si vede in alto a destra il volto di una ragazza che sente della musica entrare dalla finestra: qui è evidente come tra il fumetto ripreso come modello e il disegno c'è una differenza notevolissima ed è una ombra che taglia in due la faccia, partendo diciamo dalla fronte andando giù verso il naso e arrivando proprio fino al mento; poi tutta la faccia, se la si guarda bene, è completamente ridisegnata ed inventata, però quello che è curioso è che veramente il disegno non tradisce lo spirito del fumetto, anzi lo vedi più preciso, più secco, più elaborato, però se tu non avessi il confronto non ti renderesti conto della differenza. Penso che questa pagina è abbastanza importante, proprio perchè mette in luce questo fatto, quanta differenza esista fra il fumetto originale e il disegno di Lichtenstein e quanto questa differenza che esiste non sia avvertibile se non si può fare questo confronto. Appoggiato a questa parete c'era il quadro che Lichtenstein ricavò, proprio da questo fumetto, della ragazza che ascolta la musica e io non potevo fotografare tutto il quadro altrimenti i fumetti sarebbero stati troppo piccoli e allora decisi di fotografare soltanto un dettaglio del quadro, però puntai sul dettaglio più interessante cioè quello dove si vede questa ombra che è stata poi aggiunta da Lichtenstein e che sul fumetto originale non c'era. Se tu guardi bene questo dettaglio e vedi con quale maestria è dipinto, come l'occhio è inserito dentro questa ombra, come le labbra ecc., si vede che non ha più nulla... Se poi tu vedi il quadro nell'insieme ti domandi dove è la differenza tra quello e il fumetto, però se osservi soltanto questo dettaglio avverti chiaramente quanto è magistrale l'intervento di Lichtenstein; non so, a me questo pezzetto qui non so perchè mi fa pensare un po' anche a certe soluzioni della pittura cubista, non so, a Braque, benchè voglio dire non c'è nulla di suo, ma c'è la stessa nobiltà di tratto. Un'altra foto molto curiosa è quella di Lichtenstein che dipinge questa *Grande pennellata* con un piccolo pennellino: in questa immagine ho cercato un po' di rendere chiaro lo spirito ironico che anima in gran parte la pittura di Lichtenstein: dipingere questa grande pennellata così un po' come al microscopio; i

segni che ogni setola del pennello, di questo ipotetico enorme pennello, avrebbe lasciato sulla tela, sono dipinti uno per uno da un pennello abbastanza grande ma sempre piccolissimo in rapporto a quella che è la *Grande pennellata*. In questo modo Lichtenstein vuole evidentemente ironizzare su certe operazioni di tarda Action Painting, di alcuni pittori che ancora in quegli anni si azzardavano a dipingere questa pittura di gesto, dove lo slancio è praticamente soltanto simulato perchè, come mi spiegava Lichtenstein stesso, questi pittori, lo stesso Kline d'altronde, facevano prima centinaia di bozzetti, di prove di pennellate su piccoli fogli di carta con piccoli pennelli, poi fra questi ne sceglievano uno e decidevano di ingrandirlo su una grande tela; ecco quindi che questa pittura cosiddetta di slancio, di azione, questa pittura a caldo diventa un'operazione molto calcolata, molto fredda, perchè non è altro che la ripetizione di un gesto già fatto: nel bozzetto c'è questo fatto, ma nel quadro il gesto è simulato. Mi pare che a parte la straordinaria bellezza del quadro di Lichtenstein non bisogna trascurare questo suo atteggiamento ironico che ne rivela il significato, insomma i motivi che lo hanno ispirato.

Per fotografare Noland sono andato con Solomon nel Nord Vermont dove Noland possiede una bellissima casa di campagna con uno studio molto grande e molto bello che si è fatto costruire su suo disegno.

Anche con Noland c'è stata all'inizio una grande difficoltà perchè non si lasciava fotografare mentre dipingeva, ma dopo un paio di giorni, quando il ghiaccio si era ormai rotto, Noland decise di fare addirittura uno dei suoi più grandi quadri e così potei...

— *Come faceva questi quadri?*

Io decisi di agire come se mi trovassi di fronte ad uno spettacolo di teatro, come se dovessi fare delle foto di teatro, cioè mettendo almeno una delle macchine sempre fissa nello stesso posto in modo da poter notare bene gli spostamenti di Noland intorno a questa grande tela; cioè se tu ti muovi mentre anche l'artista si muove ad un certo punto il movimento non si capisce mentre, se hai dei punti di riferimento molto precisi, puoi analizzare meglio l'azione che si sta diciamo snodando sotto i tuoi occhi. D'altronde l'operazione di Noland era, come operazione di realizzazione del quadro, un'operazione molto fredda, molto calcolata. Cominciai col fare decine di piccoli schizzi su foglietti di carta non più grandi di 15 cm. e aveva deciso di fare un quadro a forma di rombo con quattro strisce di colore e fece, credo, un centinaio di prove di colori, abbinò diversi colori toccando un po' tutte le gamme cromatiche; alla fine ne scelse uno che partiva dal giallo, passava all'arancio e finiva nel marrone. Una volta deciso il colore, strotolò sul pavimento questa grande tela che doveva essere una tela alta almeno 2 metri e rotti e lunga 4, non so. Tracciò con delle righe il disegno di questo rombo, a matita, ... sulla tela; lo divise poi in 4 strisce uguali e preparò il colore acrilico, questi colori in grandi secchi e riempì uno dopo l'altro questi spazi in precedenza disegnati, servendosi anzichè di un pennello di quei rulli che si usano normalmente per dipingere le case poi, una volta steso il colore, con una lama tagliò il rombo nella sua forma esatta. Una

operazione apparentemente banale: in questo caso è chiaro che tutto il lavoro di Noland è un lavoro di progettazione più che un lavoro fisico, cioè il fare non aggiunge nulla al quadro; mentre un certo tipo di pittura viene anche sollecitato, trova nuovi sbocchi nel momento stesso in cui viene effettuata: cioè il pittore tradizionale si lasciava portare dai pennelli, cioè poteva aver fatto un disegno, poteva aver fatto un progetto, però durante l'esecuzione non lasciava certo di seguire idee o ispirazione del momento o addirittura di lasciarsi un po' portare anche dal caso, dalla sgocciolatura, dalla pennellata ecc. In questo tipo di pittura tutto questo non esiste; esiste una enorme frattura fra quella che è l'elaborazione mentale del quadro, l'ideazione del quadro e la sua esecuzione, al punto che io credo che anche in questo caso come in molti altri, il pittore potrebbe fare un progetto e indicare con esattezza, facendo delle campionature, i colori che vanno stesi sulla tela e poi fare eseguire il quadro da un suo assistente senza nemmeno la sua presenza; perchè, proprio una volta che il quadro è pensato e progettato, qualsiasi buon artigiano, buon studente dell'accademia lo potrebbe eseguire.

Quando ho conosciuto Oldenburg nell'ottobre del 1964 a New York, abitava con la moglie Pat al Chelsea Hotel, l'albergo degli artisti di New York famoso per aver ospitato Dylan Thomas ed altri scrittori e in quell'anno era diventato l'albergo dei pittori; contemporaneamente ci abitava Christo e insomma molti artisti che arrivavano a New York, ci affittavano un paio di stanze: in questi alberghi americani c'è sempre anche un piccolo cucinino con frigorifero ecc. per cui potevano vivere abbastanza bene. Però per Oldenburg la situazione era veramente transitoria perchè siccome amava costruire oggetti giganteschi, non poteva certo farlo in una stanza di albergo, per cui era già alla ricerca di uno studio che trovò circa un mese dopo: difatti alcune delle foto che ho fatto a Oldenburg sono state fatte al Chelsea Hotel, altre nel nuovo studio. Con Oldenburg veramente ho cercato una cosa diversa, siccome ho visto la sua attitudine a recitare per la macchina fotografica e così pure della moglie Pat. Si divertivano tutti e due molto a fare delle specie di scenette, a improvvisare delle specie di *happening* apposta per la macchina: alcune di queste foto sono il risultato di questi loro giochi. Non ricordo bene ma penso di non essere quasi mai intervenuto a suggerire una foto o qualcosa del genere, lascio che loro facessero e a volte anzi mi sarebbe piaciuto intervenire in qualche modo, ma era molto difficile per me dato che non parlavo l'inglese e loro non parlavano nè il francese nè l'italiano; a gesti ogni tanto riuscivo a farmi capire ma io lascio che Oldenburg facesse e lo seguivo ininterrottamente con la mia Nikon e sono uscite delle fotografie un po' misteriose; non si capisce se quello che fanno è uno spettacolo oppure se si tratta di una foto di cronaca; in realtà stavamo a metà tra l'improvvisazione dell'*happening* e la cronaca.

Questo studio, questo primo studio, nel quale lo fotografai nel 1964, era il solito lungo enorme locale, ma era così pieno di questi coni gelato o fette di torta o sandwiches giganteschi, alcuni lunghi anche sei o sette metri e alti un metro e mezzo; per esempio, una cosa buffa era una fettina di cetriolo sopra un grande *hamburger* che misurava almeno 80 centimetri di diametro: oggetti che erano serviti per una mostra da Sidney Janis nell'anno prece-

dente, o forse nello stesso anno, non so, ma forse nel '63, e che adesso erano un po' malandati e avevano bisogno di ricuciture, di rifiniture probabilmente; sembravano come delle trovate da clown da circo e in Oldenburg, in quel momento almeno, c'era un atteggiamento abbastanza claunesco: questo si nota molto anche nei suoi disegni, che sono spesso tra l'ironia e l'umorismo.

Poi ho visto anche tutta una serie di grandi quadri, di ritratti fatti con un piglio un po' impressionista alla moglie Pat, dipinti intorno al '58 o '57 o forse prima, molto belli; così c'è un suo grande autoritratto, che è qui anche riprodotto, molto somigliante. Di questi quadri si teneva le tele, non le teneva montate sul telaio, le teneva arrotolate così una dentro l'altra come se fossero dei grossi disegni, in realtà erano delle grandi tele dipinte ad olio. Amava molto travestirsi, non c'era bisogno di sollecitarlo perchè si mettesse in un certo abbigliamento anzichè in un altro, amava i camuffamenti, amava anche farsi fotografare, sicuramente. Con lui ho passato alcuni giorni molto piacevoli, lasciandomi un po' portare dove lui voleva, senza pormi particolari problemi di capire o di interpretare. Pensavo che lui e la moglie costituivano una coppia così bene assortita e sapevano stare al gioco in una maniera così spontanea, che non mi è sembrato necessario fotografarli mentre lavoravano, seguivo solo questo loro continuo giocare, questo continuo improvvisare sketch, questo improvvisare situazioni.

Normalmente non ho mai fotografato Oldenburg mentre lavorava, perchè mi interessava di più il suo tipo di gioco improvvisato, cioè mi sembrava che si potesse capire qualcosa di più della sua pittura vedendo proprio come lui vive. Invece per alcuni pittori è veramente fondamentale, secondo me, veder come dipingono; ci sono dei pittori per i quali dipingere è una specie di rito; elaborando la loro pittura, hanno elaborato al tempo stesso un rituale, che seguono ogni giorno nei minimi dettagli; senza questo rituale credo che non ci sarebbe la loro pittura, cioè la loro pittura è il risultato di questo rito e viceversa. In questo senso i più tipici sono Frank Stella e Larry Poons. Comincerò con Poons che qui nel libro viene prima in ordine alfabetico, benchè dei due Stella sia stato quello che prima è riuscito ad elaborare un certo tipo di discorso; in quel tempo si parlava di Poons come di un pittore influenziato da Stella ed era un pittore molto giovane, ma estremamente valido, anche se questo non sta a me dirlo, pittore dal quale tutti si aspettavano grandi cose. Non è irrilevante sapere che ha compiuto studi musicali e la pittura difatti ne risente chiaramente; soprattutto se si osservano i disegni (qui ne vediamo uno riprodotto quasi a grandezza naturale) si ha l'impressione di vedere una pagina del genere. Viveva nel solito grande locale, solo che in questo caso c'è una variante: ne possedeva due uno sopra l'altro; nel primo viveva, mangiava, dormiva ecc. e poi non era altro che un grande stanzone vuoto, in realtà, con le cose indispensabili e con una scultura, mi ricordo, di Chamberlain, con un grande quadro di Stella appoggiato lì come per caso e salendo una scala interna si arrivava al piano superiore dove c'era lo studio vero e proprio, che era un altro lungo stanzone; anche qui c'erano soltanto le cose strettamente necessarie, come in tutti gli studi degli altri pittori; siccome in queste case non arrivava mai la luce del sole perchè sono talmente alte e attaccate una all'altra che il sole filtra a volte pochi minuti al giorno, entra da una finestra e poi scompare del tutto.

c'è sempre questa grande illuminazione artificiale fatta a volte anche da 50-60 lampade da 250 candele l'una, quindi una luce fortissima e molto diffusa. Lo studio era lungo 20 o 25 metri, diciamo 20 metri.

La tela sulla quale dipingeva era appesa su uno dei due lati più corti di questo lungo parallelepipedo perchè voleva sfruttare la lunghezza dello studio in tutta la sua dimensione e adesso ti spiego il perchè: il quadro che dipingeva in quel momento era alto quasi come lo studio quindi penso 3 metri e mezzo e era coperto, come in quel disegno che tu vedi all'inizio, da numerosissime macchie molto ben definite, molto ben disegnate, a volte rotonde a volte ovali inclinate a volte verso destra a volte verso sinistra; mentre il fondo era monocromo di un colore tra l'ocra gialla e la terra di Siena naturale, un colore abbastanza neutro, queste non sono macchie perchè sono proprio delle teste di nota musicale. Queste piccole forme ovali o circolari erano di colori molto diversi l'uno dall'altro, però il problema per Poons era proprio quello di fare in modo che i colori di queste macchie, di queste forme poste su questo sfondo monocromo, avessero come una rispondenza musicale l'uno con l'altro, cioè erano tutti giocati credo su valori tonali. Cioè, io penso che, una volta dipinto il fondo, poi, già il disegno (perchè su quello che è il disegno ci sono molti numeri e precisazioni) più o meno Poons sapesse i colori che avrebbe dato a queste forme; però una volta finito di dipingere il quadro, cioè riempite di colore tutte queste forme che lui aveva in precedenza disegnato e sotto questa mano di colore monocromo molto leggera si intravedeva ancora il tracciato della matita (serviva poi a lui nello stendere il colore su queste forme) una volta appunto coperte tutte le forme col colore, il suo problema era di potersi allontanare il più possibile dal quadro per fare un'operazione come di lettura simultanea di tutta la superficie. Cioè, se non avesse avuto lo spazio per rinculare non avrebbe potuto, in un solo colpo d'occhio, mettere a confronto le note alte con quelle basse e aveva proprio bisogno di questo grande spazio, cioè, voglio dire, per questi pittori lo spazio non è mai soltanto un caso, è una necessità, e per Poons lo era proprio in una maniera determinante: non avrebbe proprio potuto farli questi quadri senza quello spazio. Io ho passato tre giorni consecutivi in questo studio e per tre giorni, dalla mattina alla sera, l'ho visto ripetere sempre questi stessi identici gesti, cioè mettersi con le spalle alla parete opposta a quella dove stava appeso il quadro, poi avvicinarsi al quadro (lui aveva già in mano un barattolo con dei colori e dei pennelli), specialmente se doveva lavorare nella parte alta, prendere la scala che stava a fianco al quadro, metterla davanti al suo quadro, salire sulla scala, passare una nuova mano su una di queste teste di note, scendere dalla scala, rimetterla da parte, ritornare alla posizione di partenza e, riguadagnata questa, sostare ancora il tempo necessario per controllare l'effetto del tocco riportato e poi di nuovo riavvicinarsi magari con una sosta a metà strada dove, accostato contro una parete, ci sta un tavolino con tanti bicchieri di carta e barattoli già preparati, prendere l'uno o l'altro di questi barattoli, rimettere la scala in posizione, risalire, dare altri 2-3 ritocchi, poi allontanare la scala, ritornare indietro. Capisci, un lavoro da sfibrare qualsiasi essere umano, insomma, un lavoro pesante come pochi, sia per l'attenzione che lui metteva in questo che per questa continua e monotona ripetizione degli stessi gesti, delle stesse cose. Ecco mi sembrava di assistere ad un rito

misterioso; se uno non avesse saputo che cos'è la pittura poteva anche pensare che si trattasse proprio di una cerimonia, di un rito propiziatorio, di qualche cosa del genere. Il senso di questo lavoro lo si può capire bene se si osserva un dettaglio a grandezza naturale, che io ho riprodotto nel libro, di queste note, dove si vedono soltanto tre note e si può intuire intorno alle due più leggere ancora il segno della matita, mentre la terza, quella che sta da sola sulla pagina di destra è spessa almeno tre volte più delle altre perchè evidentemente su quella nota ha passato molte mani, quella nota probabilmente gli è costata parecchi viaggi avanti e indietro: si vede che non riusciva a trovare il tono giusto, mentre invece si vede benissimo come la tela sia appena stata toccata negli altri casi, la si può leggere proprio in tutta la sua trama.

Confesso che io ero un po' stregato da questa rivelazione, cioè assistere a questo modo così insolito di lavorare, di dipingere, devo dire che mi interessò molto, cioè non ero per nulla annoiato: sotto questa cosa sentivo una grossa tensione.

L'anno dopo ho rivisto Poons e aveva cambiato molto il modo di pittura, non faceva più questi quadri per me così affascinanti, faceva dei quadri abbastanza diversi (pur rimanendo in un clima, così, astratto e geometrico, ma molto più atmosferico) meno precisi.

Vedere Frank Stella dipingere era ancora più allucinante. Frank Stella in quel periodo stava dipingendo dei quadri che avevano delle forme di grandi V dritte o rovesciate: a volte delle W, a volte delle V rovesciate.

Nel lavoro di Poons c'era in fondo qualche cosa di non previsto, perchè evidentemente, trattandosi di accordare questo centinaio di macchie su questa grande tela, è chiaro che non poteva prevedere fin dalla partenza le esatte varianti cromatiche, per cui lavorava anche su questo stimolo della scoperta di un accordo; quindi in fondo era un lavoro in certo senso anche stimolante, perchè ogni volta che dava un colpo di pennello questo cambiava la fisionomia di tutto il quadro, poteva influire, almeno, sulla fisionomia di tutto il quadro; bastava che buttassee dentro una nota molto più violenta che tutto poteva rompersi, oppure poteva modificarsi. Invece Stella eseguiva proprio un progetto, cioè si era fatto costruire questi telai con queste forme insolite, su questi telai aveva riportato a matita il tracciato di righe che seguivano esattamente la tela, dividendola in tante strisce uguali, dopo di che, usando sempre un unico colore per tutte le strisce (mi pare di aver visto qualche quadro con strisce di due colori leggermente diversi, però non ne sono sicuro: i quadri che in quel momento erano nello studio erano tutti monocromi), il suo lavoro consisteva nel riempire questi spazi tra una riga e l'altra di matita con una grossa pannellessa, perchè erano spazi, come si può vedere confrontandoli con una mano, di una decina di centimetri di larghezza, quindi non poteva farlo con un piccolo pennellino; però la tensione scaturiva dal fatto che era evidente che Stella si riprometteva di non toccare mai col pennello la riga di matita, perchè fra una striscia e l'altra doveva vivere questo segno tracciato dalla matita. Se tu pensi che questi quadri erano lunghi a volte quattro o cinque metri, non so, e che su ognuna di queste righe lui passava quattro mani, tu puoi immaginare la tensione di questo sforzo monotono, prolungato, senza nessuna possibilità di variazione, diciamo, momentanea, senza nessuna possibilità di improv-

visazione, cosa che invece in Poons c'era. Il momento di maggior tensione capitava quando con il pennello arrivava al vertice di queste righe, dove le due strisce si incontravano, perchè tu capisci, con una grossa pannellessa, riuscire a fare questo vertice, metti proprio il vertice di un triangolo, richiedeva una notevole attenzione (non dico abilità, perchè è chiaro che con la pratica qualsiasi artigiano poteva riuscirci), ma ecco richiedeva questa incredibile, continua attenzione. Ho visto Frank Stella, l'anno dopo, lavorare su degli altri quadri di diverse forme, ma sempre fatti con questo sistema delle righe e delle strisce: tutto era cambiato, perchè invece della riga di matita tra una striscia e l'altra c'era un piccolo scotch; allora i quadri venivano riempiti con grande velocità perchè non c'era più il problema di non invadere lo spazio da non coprire; una volta poi, se si toglieva lo scotch, la tela sotto rimaneva più o meno intatta. Ora, mi sono spesso chiesto perchè Stella si sottoponesse a questa disciplina così severa, perchè avesse scelto questa pittura che lo portava ad un lavoro apparentemente così antifantastico, così non artistico. Beh, il fatto dei quattro passaggi, è un fatto abbastanza facilmente comprensibile: una sola mano di colore acrilico sulla tela rimane opaca; invece Stella voleva raggiungere una lucentezza quasi metallica; questi quadri sembrano dipinti con una vernice metallizzata, invece erano proprio le quattro o cinque mani sovrapposte che davano al colore questa densità e questa capacità di rifrazione della luce così netta, così dura. Poi ho notato che Stella lavorava otto ore al giorno come un operaio, cioè arrivava allo studio sempre molto puntuale a un'ora del mattino e lo lasciava sempre alla stessa ora del pomeriggio, dopo aver lavorato circa otto ore esclusa la mezzoretta in cui si usciva e si andava al più piccolo bar sotto casa a mangiare un sandwich e a bere una birra. Io ho pensato a questo atteggiamento proprio come conflitto, come una specie di disciplina di tipo zen, e al tempo stesso quasi come a un inconscio desiderio di condividere qualche cosa della vita dell'uomo comune, della vita che è condannato a fare ogni giorno, ad esempio, l'operaio che deve ripetere per tutta la giornata sempre lo stesso gesto.

Adesso io non so se sto facendo della letteratura o del romanticismo, ma il fatto è che io mi sono pensato un Frank Stella fatto in questo modo, un Frank Stella che sceglie una disciplina dura proprio per condividere una certa condizione dell'umanità d'oggi, e i quadri di quel periodo, e quelli precedenti, forse sono anche i più belli, secondo me sono le cose più importanti di Frank Stella; nei quadri successivi diventa molto più decorativo, molto più piacevole.

Io non voglio dare giudizi critici, questa è la mia opinione personale: non c'è più quella tensione che si sente nei quadri del '64 e precedenti al '64; questa tensione credo che la possa avvertire chiunque, anche chi non sa come Stella arrivava a questo risultato, ma penso che averne in un certo senso raccontato la storia con delle fotografie e con delle parole non sia indifferente del tutto alla comprensione dell'opera di Stella.

Aria del tutto diversa si respirava nello studio di Rauschenberg, il più grande forse di quelli che ho visitato negli Stati Uniti in quegli anni: qui si sentiva che l'improvvisazione, diciamo l'ispirazione, erano ancora di casa, lo si vedeva anche dal modo di vivere di Rauschenberg, da quella specie di caos che era il suo studio, dove però tutto aveva una organizzazione, dal giro di amici che lo frequentavano, alle opere stesse che Rauschenberg faceva in quegli anni:

era il periodo dei grandi *sandwiches*, cioè delle grandi tele in parte dipinte in parte ottenute con degli schermi serigrafici a volte enormi. Mentre lavorava, si vedeva come le soluzioni le andasse a cercare al momento, cioè come non seguiva uno schema fisso, ma si lasciava come trasportare dall'occasione, dal caso, dalla fortuna. Certo che sotto c'era un impianto generale ben preciso, ma i colori venivano sovente cambiati e anche le immagini spesso dopo essere state impresse venivano cancellate, cancellate magari con una zona dipinta a mano. Mentre lavorava, per esempio, il televisore andava in continuazione, come per contraddire questa idea dell'ispirazione come una cosa sacra che bisogna attendere in grande raccoglimento: anzi la televisione, questo motivo di distrazione, portava dentro la vita reale, diciamo travisata dal medium; cioè non è che avere il televisore acceso in una stanza sia come avere una finestra aperta sulla strada, ma certo che attraverso il televisore ti entrano dentro, diciamo, quelli che sono gli impulsi della società in cui vivi, gli stimoli che questa società ti vuole imporre. Fatto sta, adesso non voglio fare delle teorie su questo fatto del televisore acceso, certo che io fino a quel giorno non avrei mai pensato che un artista potesse concentrarsi mentre un televisore ripete slogan pubblicitari, pezzi di film, pezzi di sketch di varietà e soprattutto questa continua intrusione del messaggio pubblicitario: tu sai che in America ogni 4-5 minuti di spettacolo c'è poi quel minuto di pubblicità che interrompe qualsiasi cosa.

— Come si muoveva Rauschenberg in questo studio?

Poteva anche darsi che mentre stava lavorando ai suoi quadri dei ballerini amici suoi si allenassero per un balletto di cui Rauschenberg magari era il regista e l'autore e questi ballerini poi allora (e forse lo sono ancora oggi) erano i migliori ballerini moderni d'America, quelli che facevano parte del gruppo di Ness Camigan. Di questi balletti Rauschenberg era al tempo stesso autore, coreografo, ballerino.

Anche i suoi quadri erano lasciati nel più assoluto abbandono; vedevi dei quadri, dei meravigliosi quadri, per terra, sul pavimento, sui quali magari (e qui c'è una foto) il cane si faceva una dormita, schiacciava un pisolino, nella più assoluta indifferenza dell'autore; dappertutto, siccome Rauschenberg lavorava molto con *collage*, strappi, riporti, *frottages*, pezzetti di carta. Comunque da tutto questo sprigionava un senso di vitalità e di forza veramente insolite.

— Sei stato molto nel suo studio?

Sì, con Rauschenberg ho passato circa 4-5 giorni.

— E di Warhol? o Segal, non so.

In parte simile a quello di Rauschenberg poteva essere lo studio di Andy Warhol. Solo che in Andy Warhol tutto era portato all'eccesso, alle punte estreme; non c'erano vie di mezzo. Da Andy Warhol per esempio lo studio si chiamava *Factory*, cioè officina: era tutto dipinto d'argento, il pavimento, le pareti, le sedie, i tavoli, gli oggetti, non c'era cosa che non fosse

dipinta d'argento. Al soffitto erano appiccicati dei grandi fogli di carta d'argento che rifrangevano la luce di queste fortissime lampade. Dall'ascensore si accedeva direttamente, come d'altronde in ognuno di questi blocchi, si entrava direttamente nello studio e c'era gente che entrava ed usciva quasi in continuazione, con aria assolutamente indifferente, come se fossero a casa loro, a volte senza nemmeno salutare; a volte qualcuno si sedeva su un posto e si metteva a dormire o a leggere: c'era un po' l'aria di una grande sala di aspetto. Però dopo un po' di tempo capii che queste facce che in un primo tempo sembravano così estranee erano poi molto familiari e i tipi che venivano erano più o meno sempre quelli. Quelli, però quel centinaio, diciamo, non dieci o dodici: c'erano alcuni amici e assistenti fissi che erano sempre con Andy, poi tutti questi amici, questi *fans*, che evidentemente non perdevano occasione per passare a dare un'occhiata. Andy Warhol praticamente sembrava non fare nulla, cioè in fondo l'esecuzione dei quadri era affidata a questi suoi giovani assistenti: lui aveva progettato lo *screen* con la intera serie di colori: per esempio con lo stesso *screen* si potevano tirare anche 100 quadri uno diverso dall'altro, perché si limitavano a degli accoppiamenti cromatici: questo l'ha fatto sia con i fiori che con le Campbell soup, che con le scatole, con le sedie elettriche, con le Marilyn, sempre con lo stesso schermo, sempre la stessa fotografia, più grande o più piccola, ripetuta con tutta la gamma di colori possibili. Addirittura si partiva dai fiori neri su fondo nero, per arrivare a quello blu su fondo blu e poi un fiore rosso, uno giallo, uno blu, uno verde su fondo azzurro e via di questo passo. Così l'ho anche fotografato mentre faceva con una macchina da presa uno di quei suoi celebri ritratti. La cosa che più forse mi ha colpito del lavoro di Warhol in quel periodo furono proprio questi ritratti cinematografici, che a prima vista potevano sembrare delle grandi fotografie proiettate, tanto non accadeva nulla; solo che a un certo momento la fotografia veniva come terremotata, diciamo, da un battito di ciglia; cioè in quella assoluta immobilità bastava un battito di ciglia o un deglutire, quell'andare su e giù del gargarozzo, per dare un senso di movimento. Sì, di tutti i film che ho visto di Andy Warhol forse quelli che mi hanno colpito di più sono stati quelli di questa serie di ritratti. Intanto perché anche fotograficamente erano veramente eccezionali; Andy Warhol disponeva le luci in modo da dare il massimo risalto possibile a qualsiasi più piccolo dettaglio del viso, cioè metteva due luci radenti ad uguale distanza, laterali, e riprendeva la testa su un fondale nero; ma dietro la testa del modello, nascosta dalla testa stessa, c'era una lampada che le creava intorno un alone di luce.

In questa altra fotografia si vede un po' tutto l'ambiente, si vede come lui è appoggiato a quest'asse in modo da non muoversi per tenere una posizione fissa, precisa e da tenerlo allo stesso tempo abbastanza staccato dal muro, in modo che fra la sua testa e il fondo ci fosse spazio sufficiente per questa lampada che doveva dare questa leggera alonatura. Di questa immagine, la parte che veniva poi utilizzata da Warhol era soltanto un piccolo rettangolo, cioè era soltanto la testa centrata in un rettangolo. La cosa che più mi imbarazzava da Andy Warhol era la sua totale remissività; cioè io sono convinto che qualsiasi cosa gli avessi detto di fare lui l'avrebbe fatta, cioè non trovavo in lui un limite. In genere quando si lavora si è abituati a questa specie di gioco di forza fra te e il suo soggetto: tu che cerchi di lasciarti

portare da lui dove gli è più congeniale, ma al tempo stesso cerchi anche di portarlo dove a te sembra che sia più giusto, e da questa inconsapevole lotta nasce poi il lavoro: il risultato spesso è proprio il risultato di questo scontro fra te e il tuo soggetto. Però, se ti trovi di fronte a uno che non oppone nessuna resistenza, al tempo stesso all'improvviso ti trovi solo e senti l'enorme responsabilità di quello che stai facendo; tutto quello che fai non è che in parte tu lo puoi attribuire al tuo soggetto, è tutta roba tua, cioè non c'è scampo per te: devi proprio prendere le tue decisioni, devi agire, devi fare; non c'è questo tira e molla, questa specie di vicendevoles sostegno che di solito si stabilisce fra il fotografo e il suo soggetto.

Le cose di Segal mi colpirono molto perchè in un certo senso mi fecero pensare alla fotografia; cioè Segal faceva della fotografia in tre dimensioni, in un certo senso. Me ne sono accorto vedendolo lavorare: quel giorno posava per lui Richard Bellamy e Segal impiegò più di un'ora per trovare la posa esatta per quello che aveva in mente di fare con Bellamy, a volte poi anche intervenendo in piccolissimi dettagli, cioè proprio con spostamenti minimi, come fa proprio un fotografo quando fa un ritratto in senso tradizionale, che basta un niente, basta un attimo di più di concentrazione degli occhi o un attimo meno perchè il ritratto esista o no, basta la testa un po' più piegata o un po' più dritta; ecco che vedere Segal lavorare così, era un po' come vedere un regista di teatro e un po' proprio un fotografo, che metteva in posa il suo soggetto.

Poi, una volta trovata la posa, l'esecuzione era abbastanza rapida, perchè consisteva nel rivestire di bende gessate il povero Bellamy che se ne doveva stare immobile per circa 15 minuti; siccome il gesso era a presa rapida, bisognava toglierlo prima che fosse troppo duro perchè altrimenti si sarebbe rotto durante lo sgusciamiento, ecco che in una quindicina di minuti si risolveva il lavoro a volte di ore e quello che ne risultava era proprio una immagine così reale; benchè la vera immagine fosse all'interno del gesso, perchè quello che vede di Bellamy è solo quello che si può vedere sotto una benda gessata di una faccia o di un corpo; ma se dentro in questa forma si colasse del gesso, allora si avrebbe poi veramente il personaggio nei minimi dettagli. Questo tipo di operazione, questo tipo di bendaggio, diciamo, è forse la ragione, è forse il segreto del fascino di queste cose di Segal, sembrano come delle vite mummificate, sospese, sono delle immagini che stanno a metà tra la mummia e il calco del pompeiano che fugge o che muore nel suo letto addormentato coperto di ceneri e di lapilli; cioè c'è questo attimo fermato per sempre, proprio un po' come la fotografia, cioè questo gesto, questo atteggiamento vero, naturale, cioè in un certo senso, appunto, Segal, come anche i fotografi, lavora proprio con il suo soggetto, cioè, mentre uno scultore o un pittore abitualmente trasferisce in un'altra materia con altri mezzi l'immagine, Segal la prende proprio direttamente sul soggetto come fa il fotografo che lavora direttamente sul soggetto.

— *Si però c'è tutto quell'aspetto di preparazione che è molto importante, che non è mai casuale, è un'immagine costruita.*

Si appunto, immagine costruita, ma poi fermata e, nel momento in cui Segal dice « adesso

ci siamo », ecco che la struttura è fatta, perchè poi mettere le garze è un fatto tecnico, un fatto così come un fotografo dice « fermo, fermo » e scatta.

I GIOIELLI DI POMODORO (1969)

— *Quando hai fatto questi gioielli per Pomodoro?*

Ho sempre lavorato per Pomodoro. Credo di avergli fotografato tutto il suo lavoro a partire dal 1959 o '60. E quindi ogni tanto capitava di fotografare dei gioielli. Poi un amico editore propose ad Arnaldo di fare un piccolo volume sui suoi gioielli e di dargli tutto il materiale di cui disponeva.

Mettendo insieme fotografie fatte nei diversi anni, abbiamo visto che non stavano molto insieme. Allora ad un certo punto, pensammo di scegliere quindici o venti oggetti più facilmente reperibili, molti sono in America o in altri paesi, e più belli, e rifotografarli di nuovo con un unico stile in modo da fare un lavoro unitario.

Erano anni che io avevo voglia di fare delle fotografie di nudo. Mi erano piaciute molto le foto di Bill Brandt, e in alcune mie foto si vede, anche dal punto di vista formale. La foto di nudo più emozionante che io ricordi è forse quella di Weston, della donna seduta sulla soglia dell'uscio con una gamba accoccolata sotto l'altra e le braccia che circondano le gambe, la testa appoggiata sulle ginocchia; e l'ombra di uno stipite della porta taglia un po' il braccio in modo da togliere naturalismo all'immagine più astratta. Ci sono due elissi, una costituita dalla piega, mi pare del braccio, che si collega alla riga che i capelli fanno in mezzo alla testa ripartendosi in due parti uguali. Ed è una fotografia molto casta, senza perdere nulla di quella carica sessuale che una foto di nudo femminile, o anche maschile, deve o può avere.

Un'altra foto di nudo più recente ma ugualmente sconvolgente è quella di Lee Friedlander della donna appoggiata contro la parete con i capelli che finiscono col fondersi con un piccolo paesaggio d'alberi che sta alle sue spalle.

Io avevo in mente di fare una specie di studio accademico sul nudo, cioè di vedere come poter risolvere certi problemi: la posa, l'illuminazione del corpo; perchè è molto difficile fare delle foto di nudo che non siano banali e urtanti per una ostentazione esibizionistica.

Non volevo fare dei nudi casti, nei quali non si vedessero i peli, o anche i pori della pelle; tutte queste cose danno consistenza, danno realtà al nudo e sono importanti. Volevo però per una prima volta provare a inserire nel rettangolo o quadrato che le due macchine fotografiche che io ho usato, la Hasselblad e la Nikon, mettono a disposizione, un corpo femminile, che cosa questo corpo poteva suggerirmi, quali emozioni nuove, perchè raramente si contempla a lungo un corpo o un nudo come invece si contempla una faccia. Io per esempio mi sono accorto veramente di che cosa è una faccia solo dopo aver visto quei film di Warhol che si intitolano *Ritratti* dove per una mezz'ora si vede soltanto una testa di un uomo o di una donna pressochè immobili, dove gli unici movimenti sono i battiti delle

ciglia. E poi anche magari ritrovare nel nudo certe immagini che ristagnano dentro di noi, primitive, quando il nudo non era quello che pensiamo oggi, ma era un fatto naturale. Oggi, soprattutto noi della nostra generazione, siamo molto condizionati da una educazione di tipo puritano, di tipo cattolico.

Avrei avuto altre possibilità, per es. fotografare questi gioielli sulle loro legittime proprietà, non importa se giovani o vecchie, belle o brutte, ma tentare dei ritratti non caricaturali (la signora raggrinzita con il bel gioiello moderno), perchè ci potrebbe essere una vecchia signora raggrinzita che porta con grande naturalezza, questo gioiello. Si sarebbe potuto fare un tentativo, senza prendere degli impegni, vedere cosa succedeva.

Però a un certo punto mi volevo un po' anche divertire, questa è la verità. Volevo anche fare finalmente queste prove che da tanti anni, soprattutto dopo aver visto il libro di Brandt, avevo voglia di fare. Ho cominciato in studio e per un paio di giorni ho lavorato in studio, però ogni tanto arrivava qualche amico, che mi disturbava; capivo che alla modella questa cosa seccava, cominciavamo a chiacchierare, si perdeva tempo, la modella non era più naturale e si trovava in imbarazzo. A un certo punto decidemmo di andare a cercare un posto a Venezia, tranquilli, dove io, un mio amico e questa ragazza potessimo lavorare con la più assoluta tranquillità. Era già autunno inoltrato, quando a Venezia si trovavano queste pensioni, soprattutto alla Giudecca, completamente vuote e io ne amo una in particolare che si chiama Casa Frollo; si tratta di un antico palazzo, credo del '500/600 adattato a pensione, con delle enormi stanze, alcune che danno sul Canal Grande, per cui si gode una meravigliosa vista sia del Palazzo Ducale che della Piazza San Marco.

C'erano elementi che si prestavano, per esempio quel pavimento veneziano che si chiama « terrazzo »; qualche volta, molto raramente, ho lasciato vedere dietro una finestra, il campanile di San Marco, o una nave che passa, ma mi sono concentrato molto proprio *sul corpo e sui gioielli* nel tentativo di dare ad ognuno di questi due elementi il massimo risalto, cioè capivo che il corpo doveva essere in fondo una specie di supporto di questo gioiello, perchè lo scopo delle fotografie erano i gioielli, però non mi andava neanche di usare un corpo così come si usa un velluto, cioè volevo che questo corpo avesse anche una sua forza, una sua evidenza, che ci fosse una specie di lotta tra questo gioiello e questo corpo, ecco, per vedere chi riusciva a prevalere.

Dopo aver visto moltissime modelle bianche e nere che le agenzie qui di Milano mi mandavano in studio, finii con lo scegliere una modella nera, soprattutto perchè aveva veramente un corpo nudo di una bellezza insolita, non accademica, magari con il ventre un pochettino gonfio, ma proprio come certe veneri negre, e poi ho pensato che su quella pelle così nera, questi ori e argenti, avrebbero avuto un risalto particolare.

Quando poi ho visto le fotografie, mi pare a fine '69, non mi sono piaciute. Mi sembrava di aver fatto un lavoro molto negativo dal punto di vista di quello che deve essere il discorso di un fotografo impegnato. Va bene che io sono sempre stato un fotografo impegnato a metà, e ho fatto molte operazioni completamente sganciate da qualsiasi impegno, perchè un conto è fare una fotografia di moda, o una fotografia per un'automobile e un altro è usare il corpo

umano nudo, dove vai a toccare proprio la pelle della persona che ti fa da modella. Ed usare questa pelle per una operazione di tipo pubblicitario, sia pure per gioielli molto belli e fatti da un grande artista mi sembrava di aver usato una specie di violenza sulla modella. Così queste cose le ho tenute in archivio per tre anni; quest'anno le ho ritirate fuori e ho trovato un modo di salvarmi con un tipo di stampa diverso da quello che avevo provato all'inizio, nel '69.

Usai una carta extramorbida, perchè questi neri della ragazza si fondessero quasi con le pareti della stanza e quindi i dettagli si perdessero il più possibile e senza per questo togliere nitidezza alle immagini, cioè continuandosi a vedere quando ci sono i peli, quando ci sono i pori della pelle, quando ci sono delle piccole cicatrici, smagliature della pelle ecc. che non ho voluto quasi mai ritoccare, tranne un caso dove dava un po' di fastidio perchè sembrava messa lì apposta, mentre invece era capitata lì per caso. E su questo fondo ho fatto in modo, anche nella stampa di far diventare buie le pareti, la stanza, tutto quello che non era gioiello mentre invece durante la stampa ho protetto con cerchietti di cartone attaccati a un filettino di ferro molto sottile, il gioiello, poi davo una posa molto inferiore al gioiello che a tutto il resto della fotografia, per cui questo emergeva con grande vigore in questo insieme.

Il gioiello cade quasi sempre in una posizione centrale oppure in un punto molto importante della fotografia. E' molto difficile quando si fa una fotografia di gioielli, metterli nel centro, perchè se sono su una mano o sul collo, sono sempre alla periferia del corpo.

— *Tu hai fatto riferimento al nudo. Tu hai adoperato per quei nudi una certa tradizione di immagine che è della cultura nostra figurativa artistica del nudo. Per esempio il taglio simile alle cariatidi di Modigliani, per certi nudi.*

Avendo come modella una ragazza negra è stato inevitabile pensare a certi legni della scultura negra, dove il corpo viene così stilizzato e le cosce per esempio ingigantite che fanno da base spesso alla scultura. Cose che poi sono state riprese dagli artisti all'inizio del secolo fra cui Brancusi, Modigliani ecc. Quindi c'è un po' anche questo ricordo ma non sempre. In altri casi le foto non hanno nessun riferimento di questo tipo.

In genere sono molto sensibile ai richiami di tipo culturalistico, però, a livello di consapevolezza, li rifiuto, cioè mi dà fastidio di ricorrere a questi stilismi.

FOTOGRAFARE I GIOVANI ARTISTI

Se devo parlare di quelli che sono stati i miei rapporti con gli artisti potrei cominciare oggi e finire non so fra quanto tempo e, ogni volta dire cose diverse e contraddittorie.

Ho vissuto tanto con gli artisti e ho amato tanto alcuni di loro indipendentemente anche dal loro lavoro. Evidentemente, c'era sempre una stima reciproca all'origine di queste amicizie; a volte ho visto negli artisti il realizzarsi di un ideale di vita che io ho sempre vagheggiato,

forse perchè fin da bambino i miei genitori, nella loro ingenuità, mi avevano destinato a diventare un artista, perchè cosa potevano aspettarsi da me: non certo che diventassi un industriale o che so... I miei mi hanno chiamato Ugo, Dante e Virgilio e mio padre voleva proprio che io fossi un poeta; poi si era anche rassegnato all'idea che avrei potuto fare il pittore. Però diceva che i pittori erano sempre squattrinati, secondo lui i poeti dovevano guadagnare molto di più. E mio padre era molto ambizioso per noi figli, come tutti i padri che cercano di scaricare sui figli le loro frustrazioni, i loro desideri di migliorare. Per mio padre lasciare la Sardegna deve essere stata un'impresa molto difficile, venirsene in continente, come dicono loro. Mi dava molto fastidio: fin da piccolo mi trattavano come un piccolo genio, ogni piccolo disegno che facevo lo mostravano a tutti i vicini di casa; qualche volta mio padre addirittura li faceva esporre nella vetrina del caffè del paese e c'è stato un momento che io proprio, credo, avrei forse potuto anche fare il pittore, ma, dopo questo trattamento, la cosa proprio non era più fattibile.

Così che cosa ho fatto? Quando ho finito il liceo e si è trattato di scegliere una facoltà, siccome veramente non avevo nessun interesse specifico, preciso, ero sicuro di non poter fare facoltà scientifiche, perchè non avevo attitudine alle matematiche ecc.; ero sicuro di non poter fare bene nemmeno degli studi umanistici, perchè avevo fatto le scuole nel periodo della guerra in un modo così orrendo, cambiando professori ogni 2 mesi, frequentando un giorno al mese per evitare i bombardamenti. Siccome la nostra zona intorno al Garda era spesso bombardata, noi abitavamo molto lontani dalle scuole, facevo ogni giorno una trentina di km. in bicicletta per arrivare a Desenzano dal mio paese, 15 all'andare, 15 a tornare. Allora ci esentavano dalle lezioni e ogni mese andavamo a dare dei colloqui. Poi persi un anno in seguito ad una malattia; allora dovetti fare poi un salto, cioè fare due anni in uno, così le mie basi di latino, di greco, erano molto incerte. Mi sarebbe piaciuto molto fare lettere, ma mio padre non l'avrebbe voluto, perchè sì, lui sognava che io facessi il pittore o l'artista, però che prima prendessi una laurea seria, cioè una laurea o in legge o in ingegneria o in medicina. Per lui l'ideale era la legge perchè, evidentemente, essendo lui stato sottufficiale dei carabinieri, la persona per lui più rispettabile era il giudice, il pretore; ecco lui sperava che io diventassi pretore, giudice. E così mi sono iscritto a legge, perchè in fondo chi non sa cosa fare finisce sempre con l'iscriversi a legge.

Devo dire che, anche qui, non andava bene niente perchè, se gli esami di storia del diritto, di filosofia del diritto, oppure gli esami di diritto costituzionale, oppure anche le istituzioni di diritto, mi piacevano, poi quando si trattava di entrare nel vivo, nello studio proprio delle procedure, del diritto in sé, mi resi conto di avere così poco interesse per la cosa, che, benchè leggessi decine e decine di volte le pagine di questi libri di testo, non riuscivo a ricordarmi una parola; cioè proprio, io ho una memoria abbastanza particolare, cioè, se una cosa mi piace la posso ricordare dopo averla letta due o tre volte. Ho mandato a memoria da ragazzo centinaia di poesie di poeti che allora erano molto alla moda, Montale, Saba, Cardarelli, Ungaretti, Sinigalli, Sereni, Solmi, Quasimodo, i poeti famosi tra il '40 e il '50; però se una cosa non mi interessa la posso leggere 500 volte che non mi resta appiccicata. E così,

anche, sì, avrei potuto laurearmi perchè alla fine mi mancavano pochi esami; bastava un piccolo sforzo per prendere un qualche 18 o un qualche 20. Dopo un paio di volte ce l'avrei fatta come ce l'han fatta tutti.

Però che cosa avrei fatto? Ecco, ho avuto proprio la paura di essere poi intrappolato dalla laurea. Cioè sai, quando tu hai una laurea cosa fai, ti metti qui a Milano a fare il barbone come lo facevo io praticamente? Con una laurea uno è costretto a trovarsi il posto. Io non avrei fatto l'avvocato, perchè no, però un posto in banca l'avrei trovato, non so, forse in banca no, perchè sono anche negato a tutto quello che è la contabilità; avrei lavorato in una assicurazione. E io invece questo proprio non lo volevo fare, preferivo non laurearmi, correre il rischio di essere un artista fallito, di essere un giornalista fallito. Ma io trovo che tutto questo discorso che abbiamo fatto ci ha portato molto fuori strada perchè in fondo di che cosa volevamo parlare: volevamo parlare dei miei rapporti con i pittori e i miei rapporti proprio di simpatia per il loro mestiere, per il loro essere pittori.

Ecco, mi piace molto dei pittori questa cosa, che a un certo punto una mattina si svegliano e dicono: io sono un pittore. Basta. E sono pittori, non c'è più niente da fare, saranno dei pittori falliti, saranno dei pittori bravi, non importa, sono pittori, cioè mentre per qualsiasi altra cosa bisogna avere un diploma, una laurea, un mestiere, chiunque può autonomarsi pittore dall'oggi al domani. D'altronde anche Duchamp dice proprio, come si distingue, mi pare, un artista o un pittore da un altro uomo, il pittore è uno che dipinge, non importa poi che dipinga bene o dipinga male, e questo mi piaceva; poi gli esami ci sono perchè si sa che una mostra può essere peggio di un esame, ma comunque il fatto di non avere bisogno di un diploma, e poi soprattutto il fatto di fare una vita apparentemente, almeno allora così mi sembrava, libera, cioè, uno decide di lavorare quando ha voglia, di dormire quando ha voglia, di uscire dagli schemi abituali, di avere, rispetto proprio al vivere comune, un atteggiamento non conformista.

Queste evidentemente erano cose che andavano di moda probabilmente in quegli anni, oggi i pittori sono fatti in un modo tutto diverso. Rimane però qualche cosa sempre, sotto, di questo atteggiamento. In fondo un'altra cosa devo dire, che ci vuole anche un certo coraggio per svegliarsi un mattino e dire: io faccio il pittore.

— *Quali sono stati gli artisti giovani e perchè hai scelto molte volte degli artisti giovani e quali di loro sono stati più importanti per la tua esperienza di fotografo?*

Perchè ho scelto gli artisti giovani, in generale soprattutto artisti giovani? Perchè pochi artisti hanno avuto la forza e la possibilità di rinnovarsi col passare degli anni. Alcuni artisti, che hanno avuto momenti molto fortunati e molto anche felici e anche determinanti, a volte, in un certo clima culturale, in un certo momento, si sono poi chiusi in una loro formula e si sono ripetuti per tutto il resto della vita oppure hanno addirittura fatto marcia indietro rinunciando a certe posizioni di carattere innovatore per prendere posizioni di maniera, accademiche. E anche volontariamente, perchè molti di questi artisti, in fondo, aderirono paci-

ficamente al fascismo anche perchè, all'inizio soprattutto, non contrastava con i loro ideali letterari, di interventismo, di lotta, di superamento delle posizioni classiche anche in politica, superamento della democrazia ecc. Cioè, a un certo momento per me fotografare certi artisti vecchi era un po' come fotografare dei sopravvissuti, era deprimente insomma; voglio farti proprio qualche esempio. Con tutta la stima che io ho per Severini e per Carrà che sono stati due grandissimi artisti, nessuno lo mette in dubbio, però negli ultimi tempi si sono molto ripetuti, insomma, hanno vissuto un po' di rendita su quello che avevano fatto; hanno anche fatto molte marce indietro delle volte rispetto a certe loro posizioni che erano state invece così avventurose, così aperte, così inserite in un giro grande, in un giro europeo. Nel fotografarli a 80 anni, come è capitato a me di fare, così anche per simpatia, anche con dolcezza, anche con ammirazione, però alla fine c'è sempre un po' di tristezza che rimane addosso. Se io avessi potuto fotografare questi due artisti tra il '10 e il '15 sarebbe stato ben diverso, cioè se un fotografo avesse condiviso l'avventura di questo gruppo di artisti futuristi e si fosse anche limitato ad esserne il cronista, senza pretese interpretative, soltanto la cronaca onesta, attenta, la cronaca intelligente, una cronaca puntuale, quello sarebbe stato un lavoro entusiasmante. Nel momento in cui questi cinque o sei, questi cinque diciamo, perchè in fondo i firmatari del manifesto erano cinque, ma diciamo pure una decina, perchè mettiamoci pure il giovane Sironi, il giovane Soffici, non so il giovane Morandi, ecco che lì un fotografo non avrebbe certo sprecato pellicole.

Ogni foto, ogni colpo era un morto, diciamo, come dicono i cacciatori, visto che così spesso si parla dei fotografi come di tipi all'agguato, dal colpo d'occhio infallibile, dalla mira infallibile.

Leggendo di queste avanguardie europee, futuriste, cubiste, del *Cavaliere azzurro* di Kandinsky, dei russi, dei costruttivisti, sperai come quel ragazzo di Spoon River, « che mi colse un sogno stupendo e gratuito », cioè di essere testimone di un avvenimento di uguale portata, però dei nostri giorni. Pensa un po', non so, aver vissuto negli Stati Uniti, come è toccato per esempio... ad Helmut Newton a contatto con questo gruppo dei pittori dell'*action painting*, dei Pollock, dei Kline, dei Rothko, della generazione che ha preceduto i pop.

— Non hai fotografato i pop?

Sì, però già io invidiavo, per esempio, Helmut Newton; ha fotografato anche lui i pop. Ci sono delle bellissime fotografie che ho visto a casa di Castelli, di Rauschenberg e di Johns, di H. Newton. Però per lui era anche più facile, era sul posto e poi fotografare i pittori era un po' il suo mestiere. Certo che quando ho visto la mostra dei pop alla Biennale io non ho voluto perdere il colpo, ho sentito che quella che era la mia occasione, o sarei stato capace di prenderla al volo o non ne avrei più avuto un'altra simile e così, facendo sacrifici, perchè non dispongo di rendite particolari, sono partito per New York e qui ho incontrato anche Leo Castelli che mi ha aiutato molto dandomi fiducia, presentandomi a loro.

Ecco che cosa vuol dire per me scegliere i giovani artisti anziché gli artisti già molto famosi, già molto affermati: vuol dire fotografare una cosa nel momento in cui capita, vuol dire essere testimoni di un fatto che è destinato a durare nel tempo, vuol dire approntare del materiale che un giorno sarà preziosissimo per capire sotto certi aspetti quei momenti. Penso di aver fatto queste cose con slancio... In genere non mi piace vantarmi, però credo che in questo mio lavoro sia evidente, se non altro, questo slancio, questo entusiasmo per questa cosa, questa certezza di avere sottomano un avvenimento veramente grosso.

Non credo affatto che la scuola di New York degli anni fra il '58 e il '64, '65, cioè la generazione che è seguita a quella dei pittori dell'*action painting*, sia una cosa di poco conto, una cosa montata, come alcuni ancora oggi affermano, da alcuni mercanti particolarmente abili e da alcuni grossi speculatori. Ci sarà stato anche questo, però gli artisti c'erano e lo dimostra il fatto che la loro presenza ha veramente cambiato il gusto, ha veramente cambiato le idee, ha veramente cambiato il modo di pensare di tutto il mondo non soltanto di New York o degli Stati Uniti.

— E in Italia?

In Italia sono sempre stato con gli artisti giovani. I miei migliori amici sono sempre stati i giovani artisti che frequentavano il *Giamaica* o anche giovani artisti di Roma o di Torino. Non vorrei fare dei nomi perchè mi dispiacerebbe dimenticarne qualcuno che magari amo e stimo (ma, tanto per dirti i primi nomi che mi vengono sulle labbra: Pomodoro, Castellani, Manzoni, Paolini, Fabro, Agnetti, Pistoletto, Kounellis, Schifano, Adami). Tu dirai: ma come, salti un po' di palo in frasca: sì, è vero, ma io ho conosciuto questi artisti quando ancora non erano completamente formati, erano quasi ancora studenti dell'accademia. Erano tutti ragazzi estremamente vivi; non so, Ceroli, Pascali, li ho conosciuti nel '60, nel '61, nel '62, quando facevano le primissime mostre. Addirittura Manzoni l'ho conosciuto che faceva ancora lo studente a Brera. Quindi, poi, ognuno di questi ha preso una sua strada, si sono anche messi su posizioni opposte, contrastanti. Però io ero molto affascinato dalla loro avventura, dall'avventura che stavano per correre e, seguirli, vederne gli sviluppi, era per me molto emozionante e anche, penso, molto formativo per la mia preparazione culturale.

Diciamo che io ho appreso veramente qualche cosa, dal punto di vista del mio discorso di fotografo. Perchè è chiaro che tra fotografia e pittura non ci sono rapporti, però quello che conta secondo me è essere dentro un clima, cioè essere attento a quello che succede, perchè ci sono correlazioni continue tra le varie forme di rappresentazione. Non si possono limitare i propri interessi a quello che è il proprio giro stretto di mestiere: non so, un fotografo occuparsi solo di fotografia, un pittore solo di pittura, un poeta solo di letteratura. Credo anzi che soltanto un continuo muoversi in tutte queste direzioni possa essere utile poi anche a portare avanti il discorso specifico in una sola direzione; però non vai avanti da solo, tanto più che sulla fotografia ci sono informazioni così frammentarie, i fotografi spesso non sono affatto conosciuti perchè la fotografia è pubblicata soltanto quando serve a far quattrini, in

genere quando è commerciabile. Soltanto in America esistono fondazioni di musei che se ne occupano, c'è una certa letteratura fotografica, molti fotografi assolutamente ignoti alle pagine dei grandi settimanali o dei grandi mensili americani o internazionali, sono invece noti a livello di museo, di accademie o nelle università; vivono di questi stipendi, vivono di borse di studio, non hanno bisogno come qui da noi di buttarsi sulla moda o sulla pubblicità per sopravvivere. Anche là molti hanno fatto questo per es. Diane Arbus che faceva anche fotografie di moda per « Bazar » oltre che portare avanti questa sua incredibile inchiesta, questa indagine su un certo mondo americano.

— *Senti quando hai incontrato queste persone come hai cercato di conoscerle? Mi spiego: tu hai detto un'altra volta che andare nello studio di un artista a volte vuol dire non essere capiti, vuol dire dargli un certo numero di giornate della propria esistenza e lui magari non se ne rende conto, pensa che sia un fatto puramente professionale.*

Io voglio dire questo: siccome non ho fatto parte attiva di nessun gruppo particolare, cioè non ha mai preso una posizione aperta a favore di un solo gruppo e non ho mai partecipato ad attività di gruppo, alle riunioni, alle discussioni, ma mi sono sempre rivolto singolarmente a vari giovani artisti scegliendo magari fra i vari gruppi quello che mi sembrava più interessante, questo mi ha sempre portato anche a una certa riservatezza. Per fare questo lavoro di fotografo bisogna cioè essere molto duttili, bisogna saper stare con gente molto diversa da te e anche molto diversa fra di loro, devi avere un temperamento apparentemente passivo, devi essere uno che non crea polemiche ma che anzi cerca di smorzarle; io volevo essere soprattutto un ascoltatore, uno che guardava, più che uno che discuteva con loro, perchè prendere posizione per uno voleva dire essere contro un altro e a me questo non andava. Tu sai quanto gli artisti, anche i giovani, siano spesso violentemente uno contro l'altro: poche sono le vere amicizie fra gli artisti, ci sono due o tre amici e poi questi due o tre odiano tutti gli altri e tutti li odiano, si combattono.

Io, come tutti gli artisti d'altronde, ho amato molto Castellani; Castellani, è un artista che è stato amato proprio perchè capivi che portava avanti il suo discorso senza intralciare quello degli altri o di sovrapporsi a quello degli altri, cioè a lui interessa soltanto di portare avanti il suo discorso. Questo lo ha reso molto simpatico a tutti e a me in modo particolare.

— *Castellani ti ha dedicato di recente una sua immagine. Tu che hai fotografato più volte le sue opere, visto che hai detto che prima di fare una fotografia bisogna avere ben chiaro il suo progetto, come spiegheresti questo progetto di immagini?*

Castellani è uno che non vuole correre l'avventura dell'improvvisazione; è uno che vuole aver risolto tutti i suoi problemi prima di incominciare a mettere in opera, prima di cominciare il lavoro.

Quando Castellani parte per cominciare un quadro, il quadro è già stato disegnato e progettato nei minimi dettagli, lo potrebbe forse eseguire anche un suo assistente. C'è in Castellani que-

sto gusto della progettazione e tu lo vedi bene anche, d'altronde, da come poi i quadri sono eseguiti.

— *E la tua fotografia?*

Non ho lavorato molto con Castellani; sono stato molto amico di Enrico, ma in fondo non è che ci siamo frequentati molto, ho avuto sempre molta simpatia per lui ma non ho lavorato molto per lui, perchè Castellani è un tipo solitario. Sono stato un po' strumentalizzato da alcuni artisti che mi prendevano per un braccio e mi tiravano nel loro studio. Questo Castellani non l'ha mai fatto. Ecco un caso di un artista che avrei voluto veramente fotografare molto e approfondire il discorso su di lui, ma non mi è stato possibile, parte per colpa di un eccesso di garbo di Castellani. Non che mi evitasse, anzi, era molto felice ogni volta che andavo da lui, ma era anche così attento a non prevaricare... sai, siccome io oltre che fotografare i pittori facevo anche degli altri lavori di tipo commerciale, ero molto distratto e benchè ogni volta che poi ci si incontrava io mi ripromettersi che la settimana dopo, o il mese dopo, o il giorno dopo, avrei passato una settimana con lui nel suo studio, ho sempre rimandato questo tempo e poi è arrivato il giorno in cui lui ha dovuto mettersi alla macchia ed io mi son dovuto mettere a letto e così eccomi qui con poche cose su Castellani.

— *Hai parlato di due altre persone, Manzoni per esempio.*

Ecco Manzoni è un altro caso che mi fa molto soffrire, quando ci penso. Ho conosciuto Manzoni, più giovane di me credo 6-7 anni, e non so quanti anni avrebbe Manzoni. E' morto che non ne aveva ancora 30, mi pare; adesso forse ne avrebbe quaranta o forse meno, è morto ne '63. Quando uno ha 30 anni, o 28 come potevo averli io allora, uno di 17-18 anni è un bambino: io ero abituato a stare con artisti della mia età o appena un po' più vecchi e questo ragazzino che arrivava per le prime volte lì a caffè con l'aria un pochino strafottente, non l'ho capito subito. Sentivo in lui del talento ed ero convinto che sarebbe diventato un artista, che ce l'avrebbe fatta voglio dire, però pensavo che ci voleva ancora del tempo per lui... Solo nell'ultimo anno gli sono stato un po' più vicino però anche con lui ho lavorato molto poco: la più bella foto credo è una foto che gli ho fatto nel '54 quando era ancora molto molto giovane, proprio lì al *Jamaica* e poi gli ho fatto qualche altra foto nello studio, nel mio studio, dei ritratti che gli servivano da pubblicare su una sua rivista, e devo dire che ho capito quanto ero stato imprevedente, quanto ero stato distratto su questo artista, il giorno stesso in cui morì. Provai un vero dolore per questa morte e in quel momento capii cosa avevo perduto a non essergli stato più vicino; sono andato al suo funerale il giorno dopo: eravamo una quindicina di amici, non di più, ma era troppo tardi.

— *Hai fotografato mai opere di Pascoli?*

Sì, ho fotografato opere di Pascoli. Ho fotografato anche Pascoli, anzi c'è un suo ritratto che viene sempre utilizzato: è il suo viso visto di tre quarti con tutti questi riccioloni e lui sem-

bra una delle sue ultime sculture, quelle fatte con quelle specie di lame di acciaio. Anche Pascali era un tipo straordinario, l'ho frequentato poco perchè abitava a Roma. Fra Roma e Milano c'è la stessa distanza che fra Roma e Parigi o che tra Milano e Parigi, cioè sono due mondi diversi; c'è perfino una certa rivalità fra gli artisti di Milano e quelli di Roma. Non dico niente di nuovo, ti dico soltanto che per me non c'era una frattura fra l'artista e le sue opere, non è che riesco a distinguere queste due cose, spesso le confondo l'una con l'altra: amo le opere perchè amo l'artista e viceversa. Questo è dovuto anche al fatto che io preferisco in genere fotografare più le persone che le cose, più gli artisti che le opere; la cosa è abbastanza elementare, so benissimo che una mia fotografia di un quadro o anche di una scultura sarà sempre meno del quadro e della scultura, so benissimo che è più interessante vedere una mostra di sculture e di quadri di Pascali che una mostra di fotografie di Pascali, però io posso fare le fotografie di Pascali, del suo studio, del suo mondo che possono aiutare a leggere le sue opere. Il fotografo ha questo spazio che è tutto suo, una documentazione sulla vita e sugli ambienti degli artisti è qualche cosa di insostituibile. Non è il surrogato di un'altra cosa, ha un valore in sé. Che tristezza che c'è nel mettere vicino a un quadro la sua riproduzione fotografica: questo discorso per la scultura può anche essere ribaltato, ma queste sono cose ovvie perchè è chiaro che tu puoi fare delle fotografie di scultura che possono aiutarti a capire la scultura, ma non puoi fare delle fotografie di un quadro che possano aiutarti a capire un quadro. Fotografare una scultura vuol dire leggere la scultura, vuol dire darle uno spazio, una luce e un punto di vista; fotografare un quadro vuol dire soltanto fare una banale opera di riproduzione; fotografare una scultura è come tradurre un brano di letteratura da una lingua in un'altra, passare dalle tre dimensioni alle due dimensioni del foglio fotografico e quindi si deve usare un altro linguaggio e quindi si compie un'opera di interpretazione; se non vogliamo proprio usare questo termine, diciamo che si sceglie il proprio punto di vista su questa cosa.

— *Senti, Pistoletto crea sempre delle immagini estremamente ambigue specie in quel periodo in cui ha usato gli specchi, questo ti ha posto dei particolari problemi da qualsiasi punto di vista naturalmente; il principale è proprio il punto di vista della restituzione attraverso la fotografia delle immagini di Pistoletto?*

Fotografare un quadro di Pistoletto è molto divertente, non è come fotografare un altro quadro. E' chiaro che come fotografo concorro a creare un'altra immagine ed è anche impegnativo perchè puoi sovrapporli. Quando tu ti presti a questo gioco per me deve essere ben chiaro ciò che è di Pistoletto e ciò che tu hai aggiunto, non devi cercare di confondere completamente il gioco anzi devi cercare soltanto di dare un contrappunto a questa figura che Pistoletto a volte accenna appena sullo spazio riflettente. Mi sono divertito a fotografare un nudo visto di spalle: Maria, la donna di Pistoletto dipinta sulla lastra di acciaio inossidabile e ho fatto in modo che nella parte vuota del quadro, quella destinata a riflettere l'ambiente circostante, si vedesse soltanto la parete che stava di fronte la mia figura che spuntava da dietro

il nudo con il cavalletto e io con la testa china sulla macchina (una Hasselblad) per cui di me si vede soltanto il capo; si vedono i miei capelli, chino sulla macchina fotografica per cui sembra che io sia dall'altra parte e fotografi Maria di fronte.

— *E lui che uomo è, visto che c'è sempre un rapporto come dici fra le immagini e chi le fa?*

E' molto difficile dire queste cose: è un uomo divertente con il quale puoi passare sere straordinarie. Se è di buon'umore può raccontare delle storielle divertenti, è un attore nato, a parte il fatto che fa del teatro sperimentale. Un istrione con un'aria da burbero benefico; generoso con gli amici, è sicuro del suo valore.

— *Senti, tu che hai parlato in un'altra registrazione dei tuoi rapporti col teatro, quali fra tutti questi artisti giovani che hai nominato si è occupato anche di teatro?*

Credo che Ceroli sia una delle poche cose nuove forse la sola cosa veramente nuova del teatro italiano degli ultimi anni. Ceroli non è soltanto uno scenografo, è veramente un uomo di teatro e nel senso più completo; una sua scenografia è così impegnativa da determinare uno spettacolo nel modo totale, per cui un regista che si mette nelle mani di Ceroli non può più fare quello che vuole, la sua regia è in funzione della scenografia perchè spesso questa scenografia da sola può tenere in piedi uno spettacolo tanto può essere affascinante e bella. Ceroli ha avuto una grossa intuizione, quella di capire le possibilità espressive del legno grezzo, non ancora piallato, queste assi, a volte grigie, a volte marrone, a volte di un bel giallino chiaro. Ha giocato oltre che sul materiale anche sul colore del materiale; e poi questo legno fa così tenerezza, ricorda le voglie che avevi da bambino di costruirti una capanna, con assi magari abbandonate in un cantiere vicino a casa. Poi il legno in questo stato così grezzo, così povero, oggi, circondati come siamo dai materiali più nuovi, più ricchi. Ceroli intuisce che su questo supporto lui può far correre qualsiasi discorso: è stato un pochino pop all'epoca del pop, ma era Ceroli proprio per via del materiale che impiegava, non si confondeva con nessun altro, il legno lo autenticava e Ceroli ha provato quasi tutti i movimenti degli ultimi 10 anni e ha assaggiato quasi tutto restando però sempre Ceroli. Molti artisti oggi si caratterizzano per via di un materiale, di un mezzo che impiegano, però nessuno di questi materiali ha la duttilità del legno di Ceroli. Con questo suo legno è andato dove ha voluto e ha fatto cose che non si confondono con quelle di nessun altro.

VERIFICA 1

— *Mi potresti dire quando hai cominciato a pensare a queste verifiche e perchè?*

Non è che ho cominciato subito a pensare a delle verifiche; prima di tutto verso il '67 dopo aver pubblicato quel libro sui pittori americani che avevo fatto praticamente nel '64 ho ca-

pito che non avrei più voluto fare delle fotografie sul lavoro degli altri, cioè che m'ero un po' stufato di andare in giro negli studi dei pittori per cercare di capire quello che succedeva e per mettere insieme così una specie di mosaico di verità, un pezzo da uno, un pezzo dall'altro; ciò non vuol dire che rifiutassi diciamo quelli che sono i messaggi che si possono sempre ricevere dal lavoro degli altri. Solo che volevo che rimanessero, per me, delle speci di incontri, come lo sono per tutte le persone che si occupano d'arte e non diventassero la base del mio lavoro. E questa constatazione ha cominciato a mettermi in crisi, nel senso che mi son domandato che cosa avrei potuto fare. Allora mi sono mosso in due direzioni: prima di tutto ho cominciato a guardare un po' indietro nell'archivio di foto che avevo accumulato negli anni, così, per vedere se c'era qualche cosa che stesse in piedi, dal quale poter magari ripartire; poi ho pensato che poteva essere molto utile informarmi su quelli che sono stati i motivi ispiratori della fotografia come invenzione, cioè perchè ad un certo punto degli scienziati, degli uomini hanno sentito il bisogno di realizzare questa specie di sogno che era già balenato ad altri nei secoli precedenti, cioè questa possibilità di fissare una volta per sempre l'immagine della camera oscura; cioè la camera oscura era già un'invenzione ormai ampiamente collaudata, molto efficace, aveva rivoluzionato in gran parte la pittura del '700 forse anche del '600, credo, non so, ma soprattutto del '700. Sembra che certi interni incredibili di allucinante precisione fiamminghi siano dovuti appunto all'impiego di queste camere oscure, così certe vedute prospettiche proprio ottiche, di una precisione ottica, quasi meccanica del Canaletto o del Bellotto siano da attribuirsi all'impiego di queste camere oscure. Ma ad un certo momento forse proprio in coincidenza con un certo atteggiamento positivista che la scienza prende all'inizio dell' '800 si fa strada la possibilità, nella mente di alcuni uomini, di ottenere delle immagini della realtà o della natura assolutamente autentiche, cioè fatte senza l'intervento della mano dell'uomo. Da quello che io ho potuto constatare leggendo delle dichiarazioni riportate qua e là, nei trattati, nelle storie della fotografia rilasciate da questi scienziati (o pezzi di lettere o pezzi di intervista a giornali ecc.) il loro sogno era che la luce stessa fosse l'autrice delle immagini e loro dicono alcune frasi molto precise che vorrei andarti a cercare qui. Uno parla di foto fatte dal sole, di oggetti naturali che si delineano da sè senza l'aiuto della matita dell'artista. Questo scienziato è Fox Talbot che, sia pure con un certo ritardo su Nièpce, a modo suo ha inventato la fotografia, perchè quando nel '35 ha realizzato le prime fotografie su negativo non era affatto al corrente dei lavori di Nièpce o di Daguerre che, d'altronde, venne esattamente nel 1839.

E' curiosa l'avventura molto nota che è capitata a Fox Talbot in viaggio in Italia sul lago di Como, quando con una camera lucida che era un perfezionamento della camera oscura, meglio una semplificazione, diciamo così, della camera oscura, tentò di riprodurre alcuni paesaggi del lago che lo avevano particolarmente colpito e poichè questa camera lucida era appoggiata su un trepiede non molto solido, ogni tanto vacillava e quindi lui era costretto a cambiare direzione con la matita e non riusciva assolutamente a rendere un'idea di quello che vedeva. Fu a questo punto, credo che il viaggio si sia svolto nel '32 o nel '33, non so, che gli venne, apparentemente, in mente di tentare addirittura questa operazione, e io dico che

allora doveva essere varamente un sogno grandioso per un uomo pensare queste cose. Gli balenò cioè l'idea di ottenere una superficie così sensibile alla luce da registrare ogni minimo passaggio che dall'esterno si ripercuoteva, attraverso l'ottica, dentro il fondo della camera oscura. E ci riuscirà, questo è il bello. Cioè uno scienziato che non aveva nessuna fiducia nella propria mano e che quindi non ne poteva avere molta neanche nella mano degli altri, pensò che la verità non poteva sfuggire più all'uomo se avesse usato questo mezzo; questo porta a un'infinità di procedimenti tecnici che resistono una decina d'anni, gli anni diciamo eroici in cui gli scienziati o fotografi si facevano da sè strumenti e pellicole; ma appena la fotografia diventa un fatto commerciale viene presa in mano dalle industrie e viene resa semplice e alla portata di mano di tutti. Ecco allora che questa utopia si trasforma nel suo contrario esattamente: tutte le operazioni, diciamo così servili che prima, bene o male, erano svolte da pittori o miniaturisti, vengono scaricate sui fotografi e la fotografia si presta sempre di più a fare da supporto alle operazioni più ambigue. Bastava un piccolo ritocco, per esempio, per trasformare un personaggio, diciamo, pubblico, mettiamo un re o un attore, un re per esempio, da una specie di vecchia mummia in un croe.

Questo con il ritocco, ma anche senza questo si capisce che con la fotografia si può spacciare per vero quello che non lo è affatto, proprio perchè la gente, sprovvista di fronte alla fotografia, non pensa che si possa ricorrere a trucchi o, ad esempio, puntando tutto su un dettaglio, enfatizzandolo, renderlo più importante di tutto il resto.

Ci sono molti modi di sofisticare la realtà. E questo, correndo di pari passo appunto con lo svilupparsi delle industrie e dell'industria della fotografia in particolare, acquista una dimensione veramente preoccupante, della quale però ci si comincia a rendere conto pienamente forse soltanto ai nostri giorni. Credo che sia di una decina di anni fa la dichiarazione di Robert Frank che, parlando del futuro giornalismo, dice che il mondo va sempre più puzzando di fotografia. Io appunto, così, facendo queste riflessioni, ho cominciato a non sentirmi più sicuro quando avevo in mano la macchina fotografica, cioè non sapevo più fino a che punto facevo una cosa e fino a che punto me la facevano fare. Ho cominciato a rendermi ben conto di questo fatto, non che prima non me ne rendessi conto, ma, prima, forse, la cosa non mi pesava molto, ecco; a questo punto però mi ha cominciato a pesare e, come reazione a tutto ciò, a un certo punto ho deciso di prendere un rullino vergine, di svilupparlo senza averlo prima impressionato e di dedicare questa operazione, diciamo apparentemente negativa, all'inventore della fotografia cioè a Nièpce: per Nièpce, proprio perchè, diciamo così, è come quel minuto di silenzio che si suona in onore dei caduti, quando negli stadi, a un certo punto, si sente l'arbitro o qualcuno dire: un minuto di silenzio, o quando sta arrivando un funerale, ed è come questo minuto di silenzio. Nièpce e questi inventori sono i grandi caduti della fotografia perchè i loro sogni non si sono certo realizzati, almeno in gran parte. La fotografia non ha affatto sganciato la mano dell'uomo da un fatto creativo, ma si è prestata appunto come dicevamo a operazioni molto ambigue. Mi è così venuto in mente, a questo punto, di chiamare l'oggetto che ne è venuto fuori, questa fotografia o questa non-fotografia, *verifica*, perchè ha voluto essere un po' come la verifica di quello che era stato il contributo di Nièpce.

E questo appare abbastanza evidente se si pensa che i 36 fotogrammi che di solito vengono usati per fotografare non sono stati usati: sono lì, completamente distrutti, ormai, da questo sviluppo che li ha completamente ripuliti di ogni sale d'argento. Siccome la luce non li aveva toccati, non aveva creato nessuna operazione di fissaggio; invece il pezzettino, che rimane fuori quando si scarta il rullo per metterlo nella macchina, prende luce. Questo pezzettino lo si butta sempre, no? Ecco invece che in questo pezzetto di film è condensata l'invenzione di Nièpce cioè la modificazione di una superficie a contatto della luce e mi sembra che ci sia una certa ironia in questo fatto che sia il pezzetto che si butta, quello che ci salva, capisci, quello che ci salva perchè ci riconduce al pensiero di Nièpce e quindi a una considerazione globale di tutto il nostro lavoro, anche se poi siamo ben coscienti che non si possono prendere alla lettera le dichiarazioni di tipo utopistico di questi scienziati; però da lì si può partire per fare un lungo discorso e tuttavia noi ci salviamo capisci?

— Cioè?

Quel pezzettino che si butta, noi siamo salvi se comprendiamo cos'è quel pezzettino. Quel pezzettino è la fotografia, non le fotografie che facciamo noi tutti i giorni, capisci cosa voglio dire? In quel pezzettino c'è l'invenzione che buona parte dei fotografi hanno usato, facendo violenza sulla fotografia stessa. Invece ecco, se si ripartisse da questa considerazione che noi si ha in mano questa superficie sensibile, capisci, che è qualche cosa in più di un foglio di carta, qualche cosa al quale non si scappa, (bisogna farci i conti, non si può giocarci) ecco che se noi cominciamo a pensare che cos'è superficie sensibile... Il problema è questo che quel pezzettino che, come ti dicevo prima, è molto importante, è l'unico pezzetto che in realtà acquista rilievo in queste immagini che io ho realizzato stampando a contatto il rullo sviluppato senza averlo mai impressionato. Questo pezzettino è molto importante perchè intanto si è, diciamo, modificato da sè; ecco che qui ritorniamo a quelle dichiarazioni di Nièpce, in sostanza. Da sè, la luce stessa, lo ha modificato. Io, voglio dire, non ho fatto nulla perchè questo accadesse, soltanto, nell'aprire il rullino, la cosa è accaduta. Ecco che allora ci troviamo ad avere a che fare con qualche cosa che non c'era mai stato prima, con un qualche cosa che è una realtà in sè, cioè, il fotografo oltre che dover fare i conti con la realtà esterna, che fare i conti con sè stesso, come tutti gli altri diciamo uomini, no?, deve fare i conti anche con questa superficie sensibile che è così viva, che non le si può far fare tutto quello che si vuole. E l'invenzione di Nièpce, e per questo ancora ritorno a questa *verifica*, è proprio l'invenzione di questa superficie perchè appunto, come già abbiamo detto, camera oscura e tutto il resto già esistevano.

Ora, grazie a questo mezzo così straordinario al quale non può sfuggire nulla di quello che gli sta davanti, qualsiasi bambino, qualsiasi persona anche la meno istruita, la meno colta, può compiere delle operazioni di carattere creativo; non a caso uno dei fotografi più straordinari di tutti i tempi è Jacques Henri Lartigue (n. 1896) che tra il 1905 e il 1915 ha realizzato alcune centinaia di foto che sono fra le più sbalorditive che siano mai state fatte. Eviden-

temente Lartigue si è trovato a vivere in una situazione molto privilegiata, in una famiglia di gente molto estrosa che non si lasciava scappare nessuna delle novità che in quegli anni il progresso ogni minuto tirava fuori; avevano aeroplani, si costruivano alianti, motociclette, macchine da corsa, degli incredibili aquiloni, erano tutti fotografi, probabilmente, in famiglia, e il padre mise in mano a questo bambino di 5 anni una specie di piccola Rolleiflex, una macchina molto miniaturizzata per l'epoca e probabilmente anche di facile impiego.

Il bambino evidentemente si impossessò del meccanismo e poi, con la sua incredibile velocità di ricezione e di reazione a quello che gli si parava davanti, fotografava tutto quello che succedeva in questa incredibile famiglia, i volti degli zii, le cadute dagli aerei, le corse, i tuffi nelle piscine, la ginnastica della cugina, la cugina che salta 8 gradini della scala, che egli segue mentre le volan per aria tutte le gonne, non so, cose incredibili! Le passeggiate delle falene nei *boulevard* parigini verso sera, oppure le signore accompagnate da gentiluomini lungo le spiagge con questi ombrellini che andavano di moda nell'epoca ecc., ma tutto sempre con vivacità, non c'è quasi una sola fotografia statica, sono tutte fotografie di assoluto movimento. Veramente diciamo che è il più grosso fotografo di questo genere che sia mai esistito. In un certo senso un precursore, ma anche un degno rivale di Henri Cartier-Bresson. Un fotografo appunto che è un precursore, ma che non ha anche nulla da invidiare a Cartier-Bresson.

— Torniamo ora alla I parte della I verifica.

E' il risultato del tentativo di capire, appunto come dicevamo all'inizio, le ragioni degli inventori della fotografia. Queste ragioni si sono perse, abbiamo detto fin dall'inizio, proprio con il diffondersi industriale della fotografia: a un certo punto, ormai da più di 50 anni, in qualsiasi angolo di strada si può comprare materiale fotografico di ogni genere. Chiunque può trasformarsi in fotografo dall'oggi al domani, non c'è più nessuno che non faccia un viaggio senza tener l'occhio incollato a questi mirini delle macchine fotografiche ecc. ecc., e la cosa più pericolosa, quando si parla appunto di macchine, è che spesso il fotografo, quando guarda il risultato del suo lavoro, si attribuisce tutti i meriti, cioè non tiene conto di quello che lui deve alla macchina e questo lo può portare a prendere delle posizioni piuttosto pericolose, cioè pensare che la macchina in fondo è per lui un mezzo di successo, non importa come raggiunto, insomma la macchina potenzia le sue capacità: senza questa macchina, lui spesso, questo personaggio non aveva nessun potere. Molti fotografi vengono da studi falliti, come d'altronde io, da delusioni, ad esempio nel campo artistico, di ogni tipo. Non so, volevano fare il pittore poi si decidono, si devono rassegnare a fare i fotografi ecc. e, a un certo punto, questa macchina dà a loro un potere che prima assolutamente non avevano. Oggi è ben più difficile, ma fino a 10 anni fa con una macchina fotografica si poteva entrare da qualsiasi parte, nessuna porta ti si chiudeva quando tu arrivavi con un tesserino fasullo di qualsiasi agenzia fotografica e con una macchina fotografica al collo; ma non è questo il problema.

VERIFICA 2

Tutti siamo d'accordo sul fatto che in genere le macchine danno all'uomo che le manovra, che le utilizza, che se ne serve, un senso di potere in più. Io non guido, ma tutti mi dicono che, quando sono al volante, devono controllarsi molto, perchè a un certo punto si dimenticano che questa velocità è data da un mezzo, da un motore, si sentono parte della macchina, anzi padroni completi della macchina, e spesso si lasciano andare a scorrettezze e a rischi. Gran parte degli incidenti d'auto vengono per questo senso di sicurezza e di potenza che la macchina dà, alla quale difficilmente la gente rinuncia, perchè è molto bello sentirsi così potenti; anzi quanto più si è piccoli, e andando avanti nel tempo l'uomo si sente sempre più piccolo, tanto più è bello avere questa sensazione di potere che ti può dare una macchina.

Anche il fotografo, a un certo punto, può scambiare questo mezzo che può essere un valido aiuto alla ricerca di una verità, per un mezzo per avere successo, per avere potere e quindi per prevaricare, in definitiva, sulla realtà e quindi anche sugli altri. Io penso che quasi tutto quello che si svolge in fotografia e cinema è indirizzato così; cioè l'importante è che le fotografie facciano vendere il giornale e quindi che siano sensazionali, comunque: più morti ci sono meglio è; l'importante è che il film sia sempre più pieno di violenza, di orrore, di sesso. Infatti si vede che c'è una scalata in questo senso davvero inarrestabile, perchè il pubblico è un po' ormai come un drogato e se ogni giorno non gli dai una dose in più non si accontenta.

C'è una capacità di persuasione in questo linguaggio esasperato che un fotografo o un regista può ottenere con l'aiuto dei mezzi sempre più potenti che gli si mettono a disposizione, che non si fa da sé ma che in genere un mercato gli sottopone, per cui veramente l'ultima cosa che ti aspetti di trovare in una foto o in un film è qualcosa di vero, qualcosa magari di semplice, di elementare, ma che sia autenticamente vero e non soltanto il prodotto da venderti, da convincerti a comperare, perchè molto gridato, molto enfatizzato, ecc. Ecco che le immagini non si creano più da sé, ecco che c'è una grande forzatura da parte del fotografo per entrar dentro con le sue mani, con i suoi preconcetti, quindi, con la sua ideologia; la mano che doveva essere sganciata da ogni trucco tecnico esaspera i contrasti, isola certi dettagli più appariscenti di altri, cioè ti dà della realtà sempre una visione per pillole, per punte, non hai mai una visione autentica, distesa, del reale; soltanto i fatti più mostruosi godono del privilegio della fotografia sul giornale, o i fatti più clamorosi. Questo è anche ovvio perchè i giornali sono fatti per vendere, ma alla fine che cosa succede, che la gente non crede assolutamente più ai propri occhi, cioè a un certo momento la gente è talmente abituata a queste immagini sbalorditive che rinuncia a guardare da sé le cose, preferisce una verità sofisticata ma eccitante a una realtà naturale ma banale, magari; e questo è, appunto, il risultato di non aver capito a quale tipo di potere tu puoi ricorrere, cioè se è un potere in se stesso, qualunque sia, oppure se è un potere condizionato a una tua visione della realtà il più possibile vera, comunque sofferta. Io devo dire appunto che nei primi tempi

sono anch'io stato vittima di questo, diciamo, gioco del potere, ho creduto che i migliori fotografi fossero proprio questi che riuscivano a imporsi sui giornali o comunque nella pubblicità o nella moda con queste immagini sempre così nuove, sempre così eccitanti.

Soltanto col tempo mi sono reso conto che c'era tutto un altro gruppo di fotografi molto meno noto perchè molto meno interessante ai fini di quella che può essere una macchina commerciale; e fra questi prima di tutti Loris Robert Frank, in ordine di data, e poi Lee Friedlander, che è forse il fotografo più nuovo dei nostri tempi. Da questi fotografi ho capito che quello che conta è maturare prima dentro di sé una concezione della vita e della realtà; cioè identificare una propria realtà, dopo di che ci si può muovere abbastanza liberamente su questo terreno, senza più quel bisogno di enfasi e di gridare e di immagini eccezionali.

Perchè le immagini eccezionali le vai cercando quando non hai immagini reali, l'attimo fuggitivo è per te il massimo del linguaggio fotografico quando non hai più nessun interesse per gli attimi normali, di tutti i giorni, di tutte le ore.

Questa teoria delle immagini carpite, dell'avvicinarsi alla realtà a passo di lupo, come ha detto un grande fotografo, è una teoria che può essere stata valida trent'anni fa, quando per la prima volta si usavano le macchine di piccolo formato; la prima reazione dei fotografi è stata questa incredibile elaborazione tecnica, è stata quella di capire che con queste piccole macchine si potevano captare proprio i millesimi di secondo, gli attimi più fuggitivi; non c'era più il problema ingegnoso di cavalletti, di supporti, di messe a fuoco: si poteva lavorare quasi con un fuoco unico, perchè, con un grandangolo, quando tu metti a tre metri hai una profondità di campo che ti assicura una certa incisione, se puoi chiudere a 8 o a 11. Quindi veramente puoi acciuffare al volo qualsiasi avvenimento, tanto meglio se in quel momento diversi avvenimenti si sovrappongono uno all'altro e tu puoi ottenere il cosiddetto impatto di due realtà che si trovano a coesistere in uno stesso tempo.

Però tutto questo è finito col degenerare poi in una forma di mania per l'immagine carpite, per cui si finisce nella foto scandalistica, nel fotografare, ecco, l'attimo in cui l'attore bacia la ragazza al night-club (parlo dei paparazzi romani), oppure l'attimo in cui un colpo di vento solleva le gonne di un'attrice famosa o della regina d'Inghilterra: faccio per dirti i casi più banali. Insomma la fotografia è diventata un po' bozzetto, come i quadri di genere della fine dell'800, in cui questa realtà minore diventa protagonista. Si perde di vista proprio quello che è invece il senso più preciso del fotografare, cioè raccogliere delle immagini che siano significative, comunque, in una certa realtà complessa e non soltanto episodica, e che, unite le une alle altre, creino una specie di *corpus*, dove quello che è stato il lavoro di un fotografo può poi, in un certo senso, apparire come un tutt'uno.

Quando parlo di questo penso soprattutto a quell'incredibile fotografo tedesco di cui parla con ammirazione anche Benjamin, August Sanders, che in 60 anni e più, forse, di lavoro ha raccolto una serie di immagini che sono la somma di tutto un mondo, di tutta una Germania dalla fine dell'800 all'epoca nazista, dove tutta un'umanità viene messa a confronto, dal borghese al proletario, dall'artista al deficiente, dallo storpio al ginnasta, dal nazista al socialista.

E' chiaro che questo fotografo aveva delle idee molto precise su quello che doveva essere il suo lavoro e non aveva certo bisogno di andare in giro a cercare l'attimo fuggitivo; la realtà era tutta lì, bastava che ogni giorno ne prendesse un pezzetto, senza assolutamente stare in agguato da qualche parte, come era divenuto di moda negli ultimi tempi. Quindi, a questo punto, diventa più chiaro ancora il discorso che quella operazione apparentemente banale di sviluppare un rullo vergine ha poi provocato, questa serie di impressioni una concatenata all'altra, cioè che quello che conta è definire un proprio territorio, identificare una propria realtà.

Il fotografo è fotografo quando compie questa operazione, non quando fa clic con la macchina, quando mette a punto questa sua realtà, come del resto uno scrittore, un pittore, o qualunque artista, in fondo. Ci sono sempre due modi di aggredire la pagina bianca: quello di lasciarsi trasportare dal mezzo, di subire molto la suggestione del mezzo e dell'improvvisazione, oppure quello, molto più distaccato, di elaborare prima ogni dettaglio e poi addirittura lasciare l'esecuzione ad un altro, come fa per esempio Andy Warhol e come hanno fatto anche altri. Anch'io sono giunto alla conclusione che l'operazione fotografica è sempre una elaborazione mentale che sta a monte dell'operazione di scatto; infatti non credo a questo centesimo di secondo, anche se è la cosa in un certo senso che ha maggiormente caratterizzato la fotografia moderna. A questo, appunto, non credo più, perchè ho visto che ha fatto troppi guai, si è pensato troppo poco a quello che succedeva e ci si è lasciati troppo trascinare dall'emozione; a questo punto credo che ci sia bisogno di raccogliersi, di riflettere, di elaborare delle soluzioni più consapevoli. Forse dico delle parole, non so... Ed ecco che a questo punto ritorniamo a Nièpce o a Fox Talbot; a questo punto sono veramente gli oggetti che si delineano da sè, senza l'aiuto della matita dell'artista; è veramente la luce che crea le immagini. Una volta che hai bene precisato il tuo discorso, quasi qualsiasi scatto vale l'altro, non c'è più bisogno di cercare delle immagini straordinarie. Allora al momento in cui tu scatti non sei più fotografo ma operatore, cioè sei quello che mette a punto l'operazione foto-chimica-meccanica. Allora ecco che le immagini entrano dentro da sè, cioè ecco che la mano dell'artista è sganciata dall'operazione (la mano è sganciata, ma non il pensiero, capisci). Credo che solo in questa accezione quelle frasi possano essere ritirate fuori e rilette.

— *Tu però hai dato uno sviluppo diverso, un percorso a questa foto, cioè una specie di secondo tempo, non so come chiamarlo.*

Di questo vorrei parlarne alla fine, perchè è l'operazione di chiusura, io l'ho sentita come operazione di chiusura.

— *Allora forse è meglio seguire l'ordine delle verifiche, se credi.*

Dopo aver fatto questa fotografia nell'autunno del '70, per ragioni indipendenti in parte anche dalla mia volontà (mi sono ammalato e sono tuttora molto ammalato), non ho potuto

lavorare molto, sono rimasto più o meno fermo fino al '71 e proprio un anno dopo, nell'autunno del '71, ho fatto un'altra di queste fotografie, che ho chiamato *verifica n. 2*.

Perchè ho chiamato verifiche queste cose: perchè io per 20 anni sono andato tutte le mattine nello studio, per vent'anni io ho caricato le macchine, ho messo a fuoco, ho inquadrato, ho scattato, ho sviluppato, ho ingrandito, ho tagliato; ho fatto tutto questo senza mai pensare alle singole operazioni in sè: tutte queste operazioni inconsapevolmente convergevano verso un certo risultato. A un certo punto ho capito che, proprio per chiarire i motivi di una certa mia, diciamo, scontentezza per quello che avevo fatto in tutti questi anni, forse mi sarebbe stato di aiuto smontare un po' questa macchina, smontare queste operazioni così complesse che io avevo sempre fatto meccanicamente, e prendere in esame una per una tutte queste componenti del fotografare.

Così la prima cosa appunto che ho fatto è stato di esaminare la superficie sensibile, che è la cosa principale, la cosa chiave. Poi l'operazione fotografica in sè, cioè quali sono gli elementi coinvolgenti di tutta un'operazione fotografica, cioè il fotografo che è oggetto e soggetto al tempo stesso della sua fotografia. Allora c'è questo autoritratto che ho chiamato « autoritratto per Lee Friedlander » perchè è stato lui il primo ad essere pienamente consapevole di quanto un fotografo sia dentro le sue operazioni, di quanto proprio il fotografo sia coinvolto nel suo discorso e non possa starsene comodamente al riparo della macchina, dietro, ma è sempre dentro anche lui in un modo o nell'altro.

Infatti lui ha fatto tutta quella serie di fotografie che si chiamano « autoritratti », che però io allora non avevo ancora visto, anche se erano uscite nel '70: io avevo visto fino ad allora di Friedlander solo quelle 10 o 12 fotografie che lui ha pubblicato nella cartella fatta in collaborazione con Jim Dine (fotografie di Friedlander e incisioni di Jim Dine). Però già da queste fotografie si poteva avere un'idea chiara di questa sua posizione.

In questa foto appunto è messa in risalto quella che è la frustrazione, in un certo senso, del fotografo. Nel piccolo specchio appiccicato contro la parete, nel quale si riflette la finestra della mia stanza, dalla quale entra un raggio di sole molto evidente, che butta la mia ombra contro la parete e contro lo specchio stesso, e al tempo stesso butta anche l'ombra di un montante della finestra, in questa foto appunto è messa in evidenza quella che è la luce, cioè il sole come fonte primaria di luce. Poi c'è la mia ombra schiacciata contro il muro, che chiarisce la mia posizione, nella quale appare evidente, cioè, che io sono dietro la macchina fotografica, perchè sto fotografando. Nello specchio dove mi fotografo sono sempre dietro la macchina fotografica perchè comunque il mio viso è nascosto da questo grande obiettivo, da questo 20 millimetri; questo proprio per sottolineare quanto il fotografo debba essere consapevole di questo fatto, in quanto lui è fotografo perchè c'è questo apparecchio, che lui non ha inventato, che lui non ha costruito, ma che s'è trovato lì, che gli è stato messo in mano praticamente, e quindi usandolo lui deve a poco a poco abituarsi al potere che questo mezzo gli dà e quindi lo deve tenere in grande considerazione ma anche un po' temerlo, capisci, perchè potrebbe portarlo a compiere delle operazioni molto ambiziose, molto ambigue, molto equivocate ecc.

Questa è la frustrazione del fotografo che non si può mai vedere in faccia, se usa evidentemente la macchina in senso ortodosso, in senso normale: certo che se fa dei trucchetti, sposta la macchina ecc, no, ma questo non è il discorso che io voglio fare.

Quando il fotografo ha un rapporto preciso con il suo apparecchio, che sia di dietro alla macchina, che sia davanti alla macchina, comunque non si può mai vedere. Non solo il fotografo, ma nessuno si può mai vedere in faccia, cioè realmente, a meno di non ricorrere, appunto, a una fotografia. Cioè io posso vedere bene la tua faccia, posso fare una foto di te assolutamente incisa, anzi io voglio sempre che tutto ciò che vedo e che mi interessa, quanto più mi interessa tanto più sia nitido, a fuoco, chiaro: non ho mai lavorato sulle sfocature, mi disturbano. Però, nel momento in cui io abbandono la macchina, da dietro, per mettermi in posa davanti all'apparecchio, anche in quel momento io non ci sono, nel senso che non mi vedo, cioè posso soltanto avere un'idea di me stesso, che può corrispondere ad una sfuocatura della macchina. Ecco che in questo caso io ho usato, facendomi un autoritratto, la sfuocatura, perchè era l'unico modo di rendere questa impotenza del fotografo ad autoritrarsi. E' chiaro che avrei potuto mettere uno specchio dietro la macchina e guardarmi con assoluta comodità, ma il mio discorso non voleva essere tra me e lo specchio, ma tra me e la macchina; e quindi per esser realista fino in fondo, diciamo, per compiere un'operazione vera e non fasulla, ho voluto proprio che questo mio autoritratto fosse sfuocato.

VERIFICA 3

Il tempo. A Jannis Kounellis 1969-70. Questa verifica non potevo non dedicarla a Kounellis perchè l'immagine che si ripete sui 36 fotogrammi è la stessa che Janis Kounellis aveva predisposto alla mostra « *Vitalità del negativo* » che si tenne proprio tra il dicembre del '69 e il gennaio del '70 al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Kounellis esponeva un pianoforte a coda nell'angolo di un grande salone quadrato di cui avevo predisposto le misure. Due volte al giorno, alcune ore al mattino, alcune ore al pomeriggio, un suo amico, un giovane pianista americano, suonava un pezzo di *Nabucco* che Kounellis aveva in parte modificato in modo che questo motivo ritornasse ossessivamente, come creasse una specie di circolo vizioso nel quale ci si sentiva chiusi, impossibilitati comunque a venirci fuori. L'immagine evidentemente aveva il suo peso. Certo che se Kounellis aveva messo il pianoforte in quell'angolo voleva dire che lo si doveva vedere da lontano, molto probabilmente dalla parte opposta, difatti che senso avrebbe avuto avvicinarsi al pianoforte, guardare il pianista, la sua faccia, i movimenti delle sue mani? Quello che contava era l'immagine di questo pianoforte a coda reso piccolissimo dal grande spazio che lo circondava, bianco, e la musica. Per me era un po' come un cane che si mangia la coda. Il tempo andava e tornava, scorreva.

Fotograficamente questo era pressochè irrealizzabile, comunque capii che una sola foto presa appunto dalla parete opposta in modo che si sentisse questo grande piano reso piccolo dall'enorme spazio in cui era stato inserito, non sarebbe bastata.

Una singola foto avrebbe avuto senso come documento per Kounellis che, evidentemente, l'avrebbe pubblicata, penso, unita allo spartito musicale e quindi all'eventuale lettore, in una eventuale pubblicazione, la cosa avrebbe potuto essere, in parte almeno, spiegata. Ma a me come fotografo questo non diceva molto, non mi interessava fotografare lo spartito poi pubblicarlo vicino alla fotografia. Volevo proprio che tutto fosse detto fotograficamente. Allora sono tornate utili certe mie riflessioni sul senso che ha usare un rullo di 36 pose su una di queste macchine moderne, create apposta per dare al fotografo una maggiore tranquillità e mobilità. Senso che porta l'operazione fotografica in una direzione nuova rispetto al tempo in cui si usavano macchine ad una sola lastra, macchine che d'altronde per certi usi si usano ancora oggi, ma insomma la macchina corrente del fotografo oggi è la Nikon, la Leica, la macchina che utilizza le pellicole nate per il cinema.

Ho sempre pensato che i numerini messi sotto i singoli fotogrammi a volte potevano essere determinanti per capire il senso di una operazione fotografica. In questo caso mi sembrava proprio che soltanto puntando su questo scorrere dei numeri sotto i singoli fotogrammi avrei potuto rendere l'idea del tempo; perchè da quella distanza l'immagine del pianista non si modificava affatto, non si avvertivano i movimenti delle mani, l'unico movimento avrei potuto farlo io spostandomi con la macchina. Ma questo non avrebbe aggiunto nulla, perchè sarebbe stato un tempo mio e non un tempo della musica, un tempo di Kounellis. Io dovevo rimanere immobile, questo era molto chiaro. Quella che si muoveva era la musica, sia pure in questo circolo chiuso. Quello che si muoveva era il pianista che con le sue mani evidentemente correva sulla tastiera. Dunque, stabilito che non dovevo essere io con la macchina a muovermi, pensai di utilizzare tutto il rullo e quindi di riempire 36 fotogrammi della stessa identica immagine. Quello che, a questo punto, diventava determinante era proprio il numero progressivo che contraddistingueva i vari fotogrammi. Si può, in un certo senso, dire per assurdo che in questo caso questa progressione numerica è più importante dell'immagine stessa; senza di essa sarebbe stata la stessa immagine ripetuta 36 volte. Questi numeri testimoniano invece del contrario: che sono 36 fotografie diverse, perchè scattate in tempi diversi e questo è un tentativo magari patetico, ma l'unico che sono riuscito ad immaginare, per rendere fotograficamente il senso dello scorrere del tempo.

VERIFICA 4 - L'USO DELLA FOTOGRAFIA: 1971: AI FRATELLI ALINARI

Verso, credo, la metà del 1971 sono andato a casa di Lamberto Vitali per togliergli alcune fotografie e a un certo punto lui mi mostrò una serie di fotografie dei fratelli Alinari sul re Vittorio Emanuele II° e la bella Rosina, cos'era, la contessa di Mirafiore, la bella Rosina, mi pare. Vitali doveva illustrare per la rivista « *Historia* », mi pare, un articolo sulla vita segreta del re e, nell'archivio Alinari di Firenze, aveva trovato delle fotografie molto curiose, abbastanza non ufficiali. Però fra queste ce n'era una che era il massimo dell'ufficialità, cioè il re visto di mezzo profilo, su una lastra grande. Siccome penso che queste foto-

grafie dovevano servire come «carte de visite» e quindi tenere un formato piccolo (di solito le «carte de visite» erano fra gli 8 e i 10 cm. di grandezza, perchè venivano tenute nei taschini, nei portafogli ecc.) ecco che sulla grande lastra, proprio per avere più possibilità di scelta e in parte anche credo per risparmiare materiale, il fotografo aveva fatto due diverse riprese, però senza quasi modificare la posa. Il corpo non si muove affatto, soltanto la testa si sposta leggermente nella 2ª fotografia in maniera più frontale.

Cioè: la prima immagine è quasi di profilo; la 2ª è un po' più di 3/4. La cosa che subito mi colpì, ma in una maniera veramente molto emozionante, cioè fu per me un vero choc, fu scoprire che la prima fotografia, quella probabilmente poi messa in circolazione, era stata ritoccata sulla lastra e il re vi appariva in modo abbastanza glorioso, in atteggiamento eroico, lo sguardo fiero, vivo. Nella seconda, che evidentemente il re o chi per lui aveva scartato, non fu necessario eseguire il ritocco, tanto quella foto non sarebbe mai stata pubblicata.

Ecco, è come se all'improvviso ci si trovasse di fronte a Dorian Gray e al suo ritratto. Qui c'è lui con i suoi difetti, i suoi vizi, la sua decadenza e di là c'è lui come si era immaginato fosse da giovane, bello, fiero, eroico capisci? Questa è la prima reazione. Metti di vedere nello stesso momento la stessa persona che viene in due tempi diversi.

Questo stato di eccitazione al momento evidentemente l'ho soltanto provato, ma non mi rendo conto delle ragioni esatte e dei motivi che me l'avevano procurato; ma poi su questa foto io ho lavorato molto, perchè tu capisci che vedevo su un unico vetro due realtà così contrastanti, cioè la realtà ufficiale, la verità ufficiale, chiamandola così con un eufemismo, la verità ufficiale, e la verità delle cantine, degli archivi, delle casse dove queste cose sono destinate ad ammuffire. Tieni conto poi che non si tratta di un personaggio qualsiasi ma si tratta del re, cioè della massima personificazione del potere: non è questo il destino di tutta la storiografia dai tempi antichi fino ai nostri?

E' chiaro che questo è soltanto un esempio, ma un esempio così calzante, cioè come se sulla stessa pagina, sullo stesso foglio di carta di una dichiarazione ufficiale di un governante, di un imperatore, di un re, di un presidente della repubblica, tu trovassi il messaggio natalizio ufficiale e quello che realmente in quel momento questo presidente o re o imperatore pensava e veramente avrebbe dovuto dire. Non esiste credo una cosa del genere, esiste però questa fotografia, perchè alle fotografie si dava poca importanza, in fondo, e poi le fotografie si pensa che non durano, che col tempo svaniscono, oppure che le lastre si rompano. Infatti vedi, questa si era rotta e era stata incollata con un pezzo di carta gommata, magari adesso l'avranno sostituita con un pezzo di scotch non so.

E poi anche ho notato come la gente in genere non sa leggere le fotografie. Su 20 persone alle quali ho mostrato queste foto, una sola, un fotografo, si è reso conto di questa cosa. Gli altri guardavano l'immagine e dicevano «Sì, certo, è la foto del re» ma non avvertivano che era stata ritoccata, eppure quando lo sai, vedi che c'è un abisso tra queste due immagini.

L'occhio si ferma subito sulla prima, perchè forse siamo stati abituati a leggere da sinistra a destra; la seconda non viene presa in considerazione, cioè si vede che più o meno è la stessa cosa, ma non si sta lì a vedere i dettagli. Così quando mi capitò sotto mano io feci un salto

sulla sedia, come se avessi scoperto veramente la mappa di un tesoro, e, infatti, nella prima immagine, il re ha un atteggiamento molto fiero, uno sguardo lucido, vivo, sopracciglio ben disteso, le gote liscie, nessuna borsa sotto gli occhi, nessuna ruga sulla fronte, un po' più di capelli, forse sono stati un po' rinfoltiti. Nella seconda — e dato che le foto sono molto piccole capisco che a prima vista uno non pratico di fotografia possa non accorgersene — nella seconda l'impressione generale che si ha guardando il viso è di essere di fronte ad un vecchio semimummificato; la fronte è solcata da grosse rughe, sotto gli occhi ci sono delle borse proprio come di pelle incartapecorita, lo sguardo è spento, l'atteggiamento è molle, stanco; veramente credo che fra il Dorian Gray del ritratto e il Dorian Gray vivente non ci dovesse essere maggiore differenza, maggiore contrasto.

Ma quello che mi ha fatto impressione non è stato tanto questo fatto del ritocco, perchè sappiamo che più o meno per molto tempo si è ricorso a questo uso e poi tutt'ora si ricorre al ritocco; soprattutto nelle fotografie di moda, di pubblicità ecc., per rendere i prodotti più affascinanti, più commerciali. Non mi avrebbe fatto la stessa impressione se avessi visto due foto del re staccate una dall'altra su due diversi negativi, su due diverse lastre, una ritoccata e una no, perchè, anche questo è risaputo, le fotografie ufficiali vanno ritoccate. La molla che fa scattare questo straordinario meccanismo è proprio che le due immagini, la vera e la falsa, coesistono sulla stessa lastra, sullo stesso spazio, nello stesso momento, legate una all'altra per sempre, che sullo stesso filo possano correre questi due messaggi così diversi, che ci sia un solo supporto un solo piedistallo per questa realtà e antirealtà, questo essere e non essere, per questo dualismo artificioso, dualismo che è la realtà della politica, che è la sapienza della politica, il saper così bene camuffare le carte. E' chiaro che io sto andando molto in là, perchè in fondo si tratta soltanto di una fotografia, ma quante volte da un pensiero banale, sviluppandolo, come è già stato detto, si può arrivare ad un pensiero complesso e ricco di verità...

Voglio aggiungere una cosa: la fotografia che mi mostrò Lamberto Vitali era priva dei bordi della lastra, cioè sempre quando si vede riprodotta una lastra fotografica, si tagliano quelli che sono i bordi del vetro che lascierebbero una specie di cornicetta bianca intorno all'immagine e io volevo che questa si vedesse, perchè volevo che fosse molto chiaro che si trattava di una sola lastra e non di un fotomontaggio. Allora ho telefonato al dott. Gandini, direttore della Fratelli Alinari, e gli ho sottoposto il mio problema e gli ho chiesto se poteva prestarmi per qualche giorno questa lastra perchè io stesso la potessi ingrandire nel mio studio come mi pareva più giusto. Avrei anche potuto spiegargli il valore, ma diventava complicato e forse per loro diventava una scocciatura, ma più che altro volevo provare questa emozione di tenere in mano anche proprio il negativo dal quale si era partiti. Approfitto di questa occasione per ringraziare il dott. Gandini che è stato veramente di una gentilezza squisita. Io so quanto i fotografi siano gelosi dei loro negativi. Il dottor Gandini non ha avuto nessuna esitazione ed è anche grazie a lui, grazie a questa sua generosità che io ho potuto portare avanti questo lavoro.

Inoltre devo spiegare perchè mi sono permesso di firmare questa foto: non è il gesto di un

dadaista che si impossessa di una banale oleografia aggiunge una pennellata e poi la firma, è qualcosa di molto diverso. Io ho voluto firmare la lettura che ho fatto di questa fotografia, cioè credo di essere l'autore non della fotografia ma del modo di leggere la fotografia, quello che firmo è questo. E sono molto felice di completare questo gioco dedicando la fotografia ai fratelli Alinari che ne furono gli autori veri.

VERIFICA 5 - L'INGRANDIMENTO DEL CIELO (PER NINI), 1972

Il problema dell'ingrandimento è uno dei problemi più comuni cioè di quelli che si ripresentano con maggior frequenza durante l'elaborazione della fotografia, cioè il passaggio dallo stato di negativo a quello definitivo di positivo su carta. Usare un formato anziché un altro non è indifferente, credo che ogni serie fotografica può avere un suo formato e usarne uno diverso, cioè esagerare nell'ingrandire, può aggiungere enfasi all'immagine; ingrandire troppo poco può impedire una lettura approfondita dell'immagine stessa. Con questo tritico, tre foto montate una accanto all'altra, ho cercato di chiarire questo problema portandolo alle sue estreme conseguenze. Ho giocato anche un po' sulla parola ingrandimento, nel senso che quando è stato il momento di scegliere quale soggetto usare per esemplificare questo problema, ho finito col scegliere il cielo, perché in realtà se c'è una cosa che non si può ingrandire, in teoria e anche in pratica, è il cielo, cioè in teoria tu puoi ingrandire qualsiasi cosa anche se poi in realtà non è così semplice, ma il cielo non lo puoi proprio ingrandire, parlo del cielo terso quando non esiste la più piccola traccia di nube, nè alcun riferimento terrestre fino all'orizzonte, o tetto, comignolo o ramo d'albero che dal basso spunti o dall'alto entri nell'immagine. Così sono salito su un terrazzo nel tetto della casa dove abito e ho incominciato a fotografare. Data la piccolezza dei formati in uso in questi tempi, in questi giorni, si ricorre quasi sempre all'ingrandimento per portare a termine una fotografia. Quando i formati erano più grandi spesso bastavano dei contatti. L'ingrandimento è un problema: ci sono molte ragioni per scegliere un ingrandimento piuttosto che un altro, ragioni che possono essere di tipo commerciale, oppure ragioni, e queste sono ragioni che mi interessano proprio, legate al senso della fotografia, al senso che si vuol dare alla fotografia. Cioè in alcuni casi ingrandire molto un'immagine può voler dire enfatizzarla; ingrandire più del necessario è proprio un modo di banalizzare una foto, non è una cosa elegante, può essere smaccato, presuntuoso, come se si pretendesse che ogni nostra ripresa meritasse questi grandi formati. Certo un grande formato impressiona soprattutto il pubblico che non è molto competente, la foto grande, soprattutto se è ben stampata con la sua bella grana tutta a posto ecc. ecc., acquista dei valori che sono spesso più grafici che fotografici e con un certo tipo di ingrandimento si può salvare anche una mediocre fotografia, soltanto però a livello, diciamo così, formale, certo non gli si aggiunge nulla dal punto di vista del discorso che con quella foto si voleva fare.

Io amo in genere dei formati che sono medi, però abbastanza più grandi di quelli che usano

normalmente i fotografi americani che mi sembra stiano molto volentieri sui formati 13 x 18-18 x 24. Il formato a cui di solito faccio ricorso è il 30 x 40 o il 40 x 50. Qualche volta arrivo anche al 50 x 60. Lavorando su questi formati si può controllare un po' di più durante l'ingrandimento il risultato finale, cioè è più facile proteggere certe parti o aggiungere luci in altre perché si ha più spazio a disposizione. Questo lavoro, evidentemente, spesso si impone perché, soprattutto se si lavora su le voci esistenti, come faccio io di solito, succede che tra la luce reale e la luce trasferita sulla pellicola ci siano dei grossi dislivelli, per esempio siamo in una stanza bianca, che noi pensiamo bianca, e che in realtà, spesso, sul negativo, acquista una tonalità molto alta, molto vicina al bianco assoluto. Però se si mantiene questo bianco per il colore della stanza, come potremo per esempio rendere il bianco di una luce diretto che entri da una finestra, o il bianco di una lampada accesa? In questo caso si impone di abbassare tutto il tono della stanza e questo lo si può fare soltanto usando delle carte molto morbide, degli sviluppi morbidi, ma a volte anche aggiungendo, con delle protezioni, luce a queste zone che devono da bianche assumere un tono di grigio tale da contrastare sufficientemente con la luce vera. Per esempio, con la luce che entra dalla finestra, come abbiamo già detto. Un altro problema dell'ingrandimento è quello della grana. Non bisognerebbe mai, secondo me, ingrandire fino al punto che la grana diventi un elemento troppo evidente, anche se questo, a volte, dà dei risultati molto piacevoli dal punto di vista grafico, ma assolutamente non veri dal punto di vista fotografico. Al di là di un certo ingrandimento tutte le foto sono uguali, hanno tutte la stessa luce, la stessa materia, sono tutte fatte da questi grossi coaguli di sali d'argento, non hanno più una vera luce, una vera atmosfera, sono come dei mosaici.

Tutto quanto detto vuol dire che l'ingrandimento al di là di un certo limite snatura l'immagine; si parte dalla pellicola, dal fotogramma, e si ritorna al fotogramma; si ritorna a quella che è la materia base della fotografia, la sua composizione chimica a base di sali d'argento. A un certo punto non si vede più qualcosa, la cosa fotografata, si vede il mezzo che è servito a fotografarla; cioè perdi di vista quello che era il soggetto della tua fotografia e ti ritrovi il mezzo che ti era servito a registrare, a creare queste immagini. Si parte dal mezzo e, se non si sta attenti, si ritorna al mezzo.

Ho fatto due diverse verifiche dell'ingrandimento: la prima è la più diretta, la più semplice; evidentemente ho dovuto scegliere un soggetto con il quale avrei potuto rendere meglio questa idea dell'ingrandimento che, portato al di là di un certo limite, snatura l'immagine. Ho pensato a qualcosa che già di per sé non si potesse ingrandire e, così, sono arrivato a scegliere, come tema di questo esperimento, il cielo, perché se c'è qualcosa che non si può ingrandire nè in teoria, nè in pratica su questo mondo è il cielo. Evidentemente parlo di un cielo terso, senza nubi, senza linea d'orizzonte, senza rami o comignoli di case che entrino da sotto o da lato, senza uccelli in volo, un cielo assolutamente terso e vuoto. Poiché, si capisce, si trattava di un cielo, essendo la fotografia in bianco e nero e non un foglio di carta, dovevo trovare un momento di luce particolare, così ho aspettato una giornata particolarmente limpida, molto rara a Milano. Era una giornata di vento al tramonto, appena il sole è calato die-

tro l'orizzonte: è rimasta una grande luce sull'orizzonte mentre il cielo in alto si andava in- cupendo. Così ho scattato tutto un rullo riprendendo con il massimo grand'angolo, cioè con il 20, proprio per poter cogliere gran parte del cielo e sentir meglio questo passaggio di luce, dal chiaro allo scuro; ho scelto diverse zone del cielo e ho anche fatto fotografie tenendo la macchina in verticale sopra l'orizzonte, o orizzontale parallela all'orizzonte. Quelle che si prestavano di più erano le fotografie in verticale perchè questo contrasto era più evidente dato che potevo raggiungere zone più alte del cielo e buie. Il lavoro che ne è uscito fuori è di tre immagini incollate sullo stesso supporto, una specie di trittico. Il formato di queste è 40 x 50. Nella prima c'è il contatto di tutto il film di 36 fotogrammi con le varianti di inquadratura e questo è il mezzo dal quale sono partito per arrivare poi all'immagine del cielo che si vede nella seconda fotografia e che ho ingrandito al limite della grana; cioè si incominciava a sentire questo tessuto, ma non già qualcosa di diverso dall'immagine; è soltanto la trama la più compatta possibile per rendere nel migliore dei modi questa immagine del cielo.

La terza ed ultima fotografia è l'ingrandimento di un piccolissimo dettaglio del negativo. Metti che abbia proiettato da 6 o 7 metri di distanza contro una parete questo negativo (formato 24 x 36), e ne abbia scelto una piccolissima parte; cioè metti che l'ingrandimento fosse fra i tre metri e mezzo e 4 e io abbia scelto quel tanto che ci poteva stare sul mio formato 40 x 50. Il risultato è qualcosa che non ha niente a che fare con l'immagine precedente: mentre in quella si sente questa trasparenza, quest'aria, qui ci si trova di fronte a un muro, sembra una lastra di granito e qualcosa di assolutamente identico si potrebbe ottenere ingrandendo nella stessa misura la fotografia di un muro, di un fiore, di una faccia. Se tu prendi un pezzettino così di pelle della guancia e lo ingrandisci fino a questo modo così esagerato, non ti ritroverai più il muro, il fiore, la pelle, la faccia ma soltanto questa bella immagine, piatta, questa specie di carta da parati, costituita dai coaguli di sali d'argento che, ingranditi in giusta proporzione, creano un'immagine; la ragione è che un ingrandimento portato al di là di un certo limite ragionevole snatura l'immagine, ti dà un'altra cosa; cioè tu non hai più il cielo, il muro, la campagna ecc. Tu parti da questo rullo di 36 pose, parti da uno di questi fotogrammi e, se non ti fermi al momento giusto, ritorni al mezzo.

VERIFICA 6 - L'INGRANDIMENTO - 1972 - DALLA MIA FINESTRA PENSANDO ALLA FINESTRA DI LE GRAS

16.9.1824 Nièpce al fratello Claude: « Ho la soddisfazione di poterti comunicare che sono riuscito a ottenere un'immagine della natura talmente buona che non potrei desiderare di meglio! questa immagine è stata presa nella tua stanza dalla parte verso Le Gras ». Questa mia malattia mi tiene chiuso in casa o in ospedale da un anno o due e l'unico contatto che ho con il mondo esterno, a parte le visite degli amici, sono le finestre. Le finestre della mia camera da letto, danno su questo grande vecchio edificio dove abito:

in questo cortile a pianterreno c'è un negozio, un grossista di materiale fotografico e sulla porta l'insegna « *Agfa* » (forniture generali per la fotografia). Ho sempre notato questa scritta, mi faceva piacere avere il mio studio in faccia a questo magazzino all'ingrosso perchè mi sembrava di buon auspicio e poi avevamo a disposizione il materiale mancante. Però non l'avevo mai preso in considerazione, sotto un altro punto di vista, quello che mi ha poi portato a realizzare quest'altra serie di tre immagini dedicate appunto alla prima fotografia, a una delle prime, ben riuscita di Nièpce. Una fotografia che, come lui scrive, era stata scattata dalla finestra della loro casa e che raffigurava il cortile visto nella direzione di Le Gras. E qui mi veniva spesso in mente questa finestra di questa fotografia, cose mitiche per un fotografo ormai, cose di un tempo remotissimo, anche se non sono passati che 150 anni circa. Da allora la fotografia ha cambiato molte volte faccia e sicuramente quella che si pratica oggi comunemente non ha niente a che fare con quella vagheggiata di Nièpce.

E' stato abbastanza emozionante: un giorno guardando dalla finestra della mia camera mentre pensavo a questa foto di Nièpce, ho constatato che nel mio cortile c'era, in fondo, il risultato, c'era a chiare lettere, in quell'insegna dell'*Agfa* la presenza di Nièpce, un Nièpce mercificato, ridotto a oggetto di consumo, un Nièpce che non ha più niente a che fare con lo scienziato, il poeta che insieme a Fox Talbot ed altri aveva pensato di arrivare ad un linguaggio estremamente puro dove la mano dell'uomo non concorre ad intorbidare le acque, vuoi per imperizia che per cattiva volontà. Ho così pensato che potevo fare un'altra operazione tipo quella del cielo: in questo caso mi sono procurato un rullo *Agfa* e, dalla finestra della mia cucina, con un 20 mm., ho fotografato il cortile, perchè volevo che questa insegna che già si trovava in fondo a questa specie di profondo pozzo, si vedesse il meno possibile, e fosse poi resa ossessiva dal solito ingrandimento. Nella prima delle 3 questa volta si vede un solo fotogramma; ed è il fotogramma sul bordo del quale si può leggere la sigla pubblicitaria *Agfa*. Sai che su ogni pellicola le varie ditte incidono il loro nome per pubblicità: se avessi messo tutto il rullo che ho fatto anche in questo caso per poi scegliere la foto dove questa scritta giocasse meglio non avrei raggiunto il mio scopo, invece, in questo solo fotogramma, la cosa più evidente è la scritta *Agfa*; perchè, per il resto, il cortile si vede appena. Tu capisci che un cortile grande fotografato con un 20 mm. a livello di contatto è poco leggibile. Poi ho ingrandito, come al solito, della seconda fotografia il cortile, questa volta senza più margini con scritte pubblicitarie: si vede il cortile e se si guarda con molta attenzione in fondo, sulla porta del grossista si può vedere questa insegna. Nella terza immagine questa insegna tiene tutto il campo ed è il risultato evidente di questi accumuli di sali d'argento, cioè è la materia messa a punto di Nièpce che serve a pubblicizzare il prodotto fotografico. Ancora una volta si passa dal mezzo, cioè piccoli fotogrammi e si ritorna al mezzo.

Nella seconda verifica dell'ingrandimento il gioco si fa un po' più complesso grazie a queste scritte *Agfa* che hanno avuto un loro percorso, e da fuori della fotografia entrano dentro e da marca fotografica diventano materia primaria della fotografia, cioè superficie sensibile.

VERIFICA 7 - IL LABORATORIO - UNA MANO SVILUPPA L'ALTRA FISSA - A SIR JOHN FREDERIK WILLIAM HERSCHEL

Esperimento 1013 - 29.1.1839 « Provato iposolfito di soda per arrestare l'azione della luce, eliminando con lavaggio tutto il cloruro d'argento... Riuscito perfettamente - carta metà esposta e metà protetta dalla luce grazie e copertura di cartone poi ritirata dalla luce e spruzzata con iposolfito di soda, quindi lavata bene con acqua pura - fatta asciugare, poi esposta di nuovo. La metà oscurata rimane oscura, la metà bianca rimane bianca, dopo qualsiasi durata di esposizione... ».

Trovo affascinante la chiarezza con la quale Herschel risolve in un paio di giorni, dopo aver saputo dalla lettura di Fox Talbot della sua funzione, il problema del fissaggio, che era un problema fino a quel punto risolto parzialmente e che è uno dei problemi fondamentali della fotografia, non certo inferiore a quello di trovare una superficie sensibile alla luce. Non ho nessuna vera conoscenza tecnica né conosco i principi elementari della chimica per cui non posso spiegare, né in fondo è il mio compito, per quali motivi si imponeva ancora in quel momento di trovare un mezzo veramente efficace per rendere definitivamente immobile una superficie così mobile quale quella costituita da questi ioduri o sali d'argento. Herschel non azzarda neppure una fotografia: gli basta di chiarire il problema e per questo non ha bisogno né di una macchina fotografica né di obiettivi.

Sensibilizza un foglio di carta, come è detto benissimo, d'altronde, in questo suo appunto, e questo è tutto, con una essenzialità che potrebbe fare invidia a tanti precursori, a tanti pionieri, a tanti pittori dell'avanguardia astratta del primo 900.

L'idea di questo foglio mezzo nero e mezzo bianco mi è girata per la testa per lungo tempo; finché ho pensato di fare qualcosa di analogo, evidentemente soltanto in maniera superficiale, per ottenere un'immagine che fosse un po' la sintesi di quello che è il laboratorio. Cioè questa stanza buia dove in genere si porta a termine quello che si è cominciato fuori con la macchina fotografica e con le pellicole; questa stanza buia che raramente viene utilizzata in sé, senza cioè ricorrere a pellicole già impressionate con apparecchi fotografici, senza ricorrere ad obiettivi, ma lavorando direttamente sulle carte o sulle pellicole, servendosi della luce, dello sviluppo e del fissaggio. In questo, maestro veramente impareggiabile è stato Man Ray, alcuni suoi *rayogrammes* sono veramente la sintesi di quello che è il laboratorio.

Nell'accingermi a realizzare questa foto, temevo veramente di cadere in una banale imitazione di questi esperimenti oggi così famosi, ormai. Forse però me la sono cavata in maniera abbastanza autonoma: ho usato le mani, ho puntato tutto sulle mie mani, pensando che le mani sono le vere protagoniste del laboratorio. Sono tutte operazioni manuali quelle che si compiono, dal prendere il foglio di carta o la pellicola al piazzarla al posto giusto sotto l'ingranditore, allo spostare in su o in giù questo ingranditore, al mettere a fuoco l'obiettivo, al prendere la foto ormai impressionata ma latente e immergerla nello sviluppo e poi nel lavaggio e poi nel fissaggio. Tutto questo è fatto dalle mani: con la mano destra si immerge la foto nello sviluppo, la si passa nell'acqua e poi con la mano sinistra la si immerge nel fissaggio;

questo lo si può fare aiutandosi con delle pinze o anche direttamente con le mani. Una mano sviluppa e l'altra mano fissa, soprattutto perché le due soluzioni chimiche non devono mai venire a contatto, perché il fissaggio toglie molto vigore allo sviluppo, in breve tempo lo impoverisce.

Ho preso un foglio di carta e gli ho fatto prendere quel tanto di luce che mi pareva sufficiente, poi ho immerso una mano nello sviluppo e l'altra nel fissaggio e le ho appoggiate sul foglio facendo in modo che ognuna cadesse al centro delle due metà del foglio. L'impronta lasciata col fissaggio, impronta più o meno netta a seconda delle varie cavità della pelle (dove si raccoglieva più fissaggio evidentemente la carta veniva fissata in modo più netto, dove se ne raccoglieva meno la carta veniva semi-fissata) una volta immersa questa metà del foglio nello sviluppo, tutta la parte che contornava la mano diventò nera, perché aveva preso luce, e la impronta lasciata dalla mano rimase molto netta, perché quella parte era stata già fissata; poi, siccome la mano immersa nello sviluppo, essendo stata la carta in precedenza illuminata, era già apparsa nettamente nella sua metà, ho immerso tutto il foglio nel fissaggio, così che la mano con lo sviluppo è rimasta su toni piuttosto neri e contornata dal bianco netto, la mano immersa nel fissaggio è rimasta su toni piuttosto chiari completamente contornata dal nero. Così ho ottenuto questo foglio mezzo bianco e mezzo nero, che ho voluto dedicare a Herschel, dato che la formula di fissaggio da lui elaborata nel febbraio del 1839 è la stessa che noi oggi ancora usiamo.

VERIFICA 8 - GLI OBIETTIVI E L'OBIETTIVITA', 1972, A DAVIDE MOSCONI, FOTOGRAFO

In questo caso c'è ben poco da dire. Ormai è ben risaputo che poche cose sono meno obiettive della fotografia, anche se i mezzi per spacciare una cosa per un'altra non sono poi così risaputi. Per esempio, i manuali di fotografia, quando vogliono spiegare la differenza fra le varie ottiche, le varie profondità focali degli obiettivi, usano pubblicare delle fotografie in cui all'inizio si vede un grande paesaggio, magari di una città, fatto con un grandangolo, poi lentamente ci si avvicina a un dettaglio di questa città, finché nell'ultima fotografia si finisce col vedere magari l'orologio della stazione in primo piano. Ora, in verità, il linguaggio dell'ottica non è questo; quello che può veramente farti capire che senso ha usare un obiettivo anziché un altro, è fotografare la stessa cosa nella stessa grandezza con due obiettivi diversi, molto diversi.

In questo caso io ho scelto la testa di un amico e ho cercato di riempire il fotogramma con questa testa avvicinandomi al massimo con un 20 millimetri: credo di essere arrivato a meno di 30 cm dalla punta del suo naso. Poi ho innestato un 300 millimetri: mi sono dovuto allontanare di circa, credo, 3 metri o 3 metri e mezzo, per avere la stessa testa nella stessa giustezza sul fotogramma. Le due immagini che ne sono uscite le ho poi montate su uno stesso supporto e mentre quella fatta con il grandangolo dà all'amico Davide un aspetto alquanto

subdolo, di persona di cui non ci si può molto fidare, l'altro è un ritratto dove tutto viene esagerato, le cose in primo piano diventano enormi e le cose appena un po' più lontane sfuggono completamente; essendo così sotto con la macchina, la testa copre quasi tutto il fondo nero, contro il quale era proiettato un piccolo *spot* che creava un leggero alone di luce intorno alla testa, che scompare completamente proprio perchè da quella distanza la testa copriva una superficie molto più vasta e sconfinava direttamente nel nero. L'immagine, invece, che risulta dall'uso del 300 millimetri ci dà un Davide quasi sovrumano, comunque mitico: sembra la testa di un dio dell'Olimpo o di un eroe romantico; comunque anche questa è un'immagine completamente fasulla: tutto viene schiacciato, tutto è sullo stesso piano, tutto è portato avanti, sembra che la testa non abbia più quasi una rotondità, ma sia tutta su un piano, quindi fuori da uno spazio reale, come del resto sono i miti che non hanno nè tempo nè spazio.

VERIFICA 9 - IL SOLE, IL DIAFRAMMA, IL TEMPO DI POSA

Nel 1845 Fox Talbot pubblica un libro dal titolo « *Immagini della Scozia fatte dal sole* »; il sole in realtà è il protagonista, è il numero uno della fotografia perchè la luce più diffusa, la luce più comune, la luce più usata resta sempre quella del sole, a quei tempi poi che non esistevano altre fonti di illuminazione nemmeno lontanamente paragonabili a quella della luce solare, il sole era veramente il protagonista, per cui mi è venuto il desiderio di dedicare un ruolo a questo protagonista cioè mettere al centro dell'immagine il sole stesso, il sole che diventa autore, diciamo, della fotografia come dice appunto Fox Talbot (immagini fatte dal sole), diventa anche attore; il sole in questa fotografia è tutto, purtroppo non ho ancora una prova perfetta di questa verifica perchè non mi è ancora capitata una giornata di sole così limpida e così serena da poter sfruttare al massimo il sole per ottenere questa serie di fotografie; la mia intenzione è di puntare costantemente l'obiettivo sul sole in modo che il sole cada nel centro esatto dell'obiettivo; siccome l'obiettivo è un grandangolo (mm 20 molto curvato) intorno al sole si forma una specie di alone, non si formano quelle stelle che si formano con gli altri obiettivi cioè quella specie di raggi che sono poi niente altro che i punti, gli angoli formati dal diaframma che può essere un esagono o un ottagono, per cui, a seconda di quante lamelle ha il diaframma, e di quanti angoli vengono formati dall'incrociarsi di queste lamelle ti vengono poi tanti raggi di luce che sembra proprio una stella. Quando tu rappresenti una stella con i raggi, ti viene questa cosa che è abbastanza curiosa, ma che in fondo è un giochetto, invece con questo grandangolo intorno al sole si forma una specie di sfera rotonda, di alone rotondo suggestivo come un involucro, ma questo è anche un fatto formale che non dice molto; però voglio sottolineare che mi dà molto meno fastidio questa specie di cerchio che si forma intorno al sole, che a volte noi anche vediamo quando c'è una leggera foschia soprattutto intorno alla luna, ma qualche volta anche intorno al sole, cerchio formato evidentemente dai vapori che il sole attraversa. Ho predisposto una

serie di tempi di pose di diaframmi per cui si passa da un minimo diciamo di tempo-diaframma a un massimo, da un minimo di chiusura a un massimo d'apertura cioè parto da un 22, da un duemillesimo 22; uso una pellicola molto poco sensibile una 12 din della Kodak perchè, capisci, puntare sul sole vuol dire bruciare tutto invece con questa pellicola, con l'aiuto di un piccolo filtro rosso medio, partendo da un duemillesimo 22 il cielo non esiste, è completamente nero e si vede soltanto un puntino luminoso che è il sole, poi vado leggermente aprendo il diaframma 16, 11, 8 ecc. finchè arrivo al 3,5: a questo punto con quel tipo di pellicola si ha una visione quasi esatta, come corrispondente in parte alla ottica di quello che è il sole.

Dal mio terrazzo purtroppo non potevo avere soltanto il sole nel campo perchè in questa stagione il sole è molto basso; se volevo tenerlo nel centro dell'obiettivo, e questo era fondamentale per molte ragioni, prima di tutto perchè i protagonisti vanno nel centro e poi perchè solo in questo modo potevo ottenere questo alone rotondo intorno al sole, per cui appunto essendo sempre il sole piuttosto basso e dovendo io tenere il sole nel centro, nella fotografia si vedono anche i profili delle case, un profilo di tetti di case, di comignoli e di antenne della televisione, tutto molto in lontananza; io avrei preferito avere soltanto campo celeste e sole. Una volta poi arrivati al massimo di apertura si hanno dei positivi completamente bianchi, completamente bruciati, cioè dei negativi completamente neri, e quindi dei positivi completamente bianchi, lentamente si ricomincia a chiudere il diaframma e quando si è arrivati a un secondo 22 si ricomincia a chiudere il tempo e si ritorna praticamente alla fine di nuovo al duemillesimo 22; così è soltanto una prova diciamo dei rapporti che intercorrono tra la luce e il diaframma e il tempo di esposizione, ma soprattutto è il tentativo di rendere per una volta protagonista questo sole che in realtà è il protagonista della fotografia.

— *Senti, mi sembra anche che tu tenendo ferma un'immagine e variando i tempi fai l'operazione simmetrica di alcune altre tue precedenti verifiche.*

Si, metti la verifica del tempo, sì, cioè è sempre anche il modo di utilizzare un rullo di 36 pose per fare un discorso diverso da quello che si può fare con un solo fotogramma, ecco.

VERIFICA 10 - IL FORMATO

Il fotografo è sempre alle prese con il formato, soprattutto il fotografo commerciale che lavora su commissioni; ci sono clienti che vogliono le foto 18 x 24 altri che le desiderano 50 x 60, ci sono quelle delle foto tessera, dei formati tessera, formato cartoline, cartoline giganti 13x18, ecc. Questi sono i formati standard fino al 50 x 60 partendo dal formato tessera, poi il formato non ha più una misura fissa, ma va a metratura e si comprano dei rotoli di un metro di altezza o di 1 metro e 30 lunghi anche 10 metri e questi servono in genere per quelle gigantografie che si usano per fare la pubblicità o per decorazioni o per altre cose del genere per le fiere, soprattutto durante gli allestimenti fieristici ecc.

Comunque il formato è un problema anche per il fotografo non commerciale; stampare una fotografia in un formato anziché in un altro vuol dire anche voler dare di questa fotografia, di questa immagine, voler aggiungere qualche cosa a questa immagine, cioè non è indifferente che una foto sia stampata molto piccola o media o molto grande; le ragioni per le quali il fotografo sceglie questo formato sono spesso delle ragioni molto personali, io ho sempre amato i formati 30 x 40 un po' grandine come formato base; ho visto invece che i fotografi americani più sofisticati usano formati piccoli che di solito vanno dal 13 x 18 al 18 x 24. I vecchi fotografi, perchè stampavano le loro lastre a contatto al massimo avevano formati diciamo credo 24 x 30 o 18 x 24 e i giovani fotografi che lavorano con le macchine di piccolo formato credo che non vogliano ingrandire troppo le loro foto per non enfatizzarle anche per non far perdere compattezza alla materia e quindi evitare la grana e tutto quello che la grana comporta di gioco o di trucco di decorativo ecc. Ho così pensato a un'immagine che potesse rendere un po' l'idea di che cosa è questo formato; la cosa più elementare sarebbe quella di prendere una testa, partire dalla fototessera e ingrandirla fino a 50x60, ma sarebbe banale. Non lo so perchè, in fondo da una idea banale si può arrivare a un risultato niente affatto banale, ma volevo che protagonista fosse il formato, non la fotografia; cioè in questo caso sarebbe stata la testa protagonista dell'operazione, invece io volevo che fosse chiaramente il formato; cioè in questo modo ho pensato di prendere la fotografia di uno di questi edifici moderni che sono come degli alveari dove le finestre sono una accanto all'altra divise da un leggero riquadro di cemento e non c'è nessuna variazione architettonica tra un elemento e l'altro: sono proprio degli autentici multipli, il multiplo di una finestra; tra una finestra e tutto l'edificio cambia soltanto il formato cioè l'edificio è il risultato del formato di questa finestra moltiplicato per 100, 200, 1000 a seconda dei piani, della grandezza dell'edificio. Allora la fotografia di questa casa ho cominciato ad ingrandirla sul massimo formato cioè sul 50 x 60, facendo in modo che non si vedesse nè da dove la casa partiva nè dove la casa finiva, nè i due lati, cioè si vedessero soltanto finestre e basta, come un muro di finestre, insomma, in modo che si potesse pensare che questo formato potrebbe continuare all'infinito. Poi, senza mai abbassare l'ingranditore, cioè tenendo l'immagine sempre nella stessa grandezza ho cominciato a mettere le carte più piccole che sono in commercio, 40x50, 30x40, 24x30, 18x24, 13x18, formato cartolina, formato tessera, e quello che cambia è soltanto il numero delle finestre, ma c'è un elemento che è sempre costante, che è il modulo costruttivo dell'immagine cioè la finestra: cioè l'unica cosa che cambia è il formato; non so se questa sia un'operazione molto chiara e non vedo fino a che punto, però l'immagine quando mi si è presentata mi è molto piaciuta, soprattutto mi è piaciuta l'idea di mettere queste fotografie una attaccata all'altra in scala, formare questo strano oggetto.

— *Praticamente una foto del genere può voler dire che, continuando a ingrandire, non è che si muta, non è che si scopra qualcosa di nuovo nell'oggetto. Mettiamo che tu faccia il discorso della visione del paese con il particolare sempre più spinto finchè non si scopra l'orologio del campanile.*

Qui non capita nemmeno questo. Poi soprattutto un'altra cosa, può darsi che il formato abbia un suo senso proprio in questo, che la quantità a un certo punto diventi qualità; questa è una ormai ben conosciuta regola mi pare della teoria marxista cioè il cosiddetto salto qualitativo: cioè due operai sono una cosa molto diversa da 100.000 operai, sono sempre operai, uno per uno valgono lo stesso, però, messi insieme, diventano un'altra cosa non soltanto perchè acquistano forza fisica, perchè acquistano anche esperienza, cioè, voglio dire, ecco che cosa può essere il formato, questo aumentare della quantità che, a un certo punto, può portare al famoso salto della qualità. Va bene, diciamo, la cosa non cambia però un conto è avere a disposizione 10 vani e un conto è averne a disposizione 10.000, anche se le finestre sono tutte uguali.

VERIFICA 11 - L'OTTICA E LO SPAZIO - AD ARNALDO POMODORO

Anche questa è ancora da fare perchè dovrei avere il tempo di andare nello studio di uno scultore, pensavo di andare in quello di Arnaldo perchè è molto grande. Come prima per la *verifica 8: gli obiettivi e l'obiettività* ho usato due obiettivi con distanze focali molto diverse per riprodurre una testa in un'unico spazio, in uno spazio identico, ecco che invece qui ho preso in esame tutto il corredo ottico di cui il fotografo dispone ed invece di provarlo in esterno su un paesaggio l'ho provato in un interno perchè in un interno potevo legare maggiormente una persona alle cose che gli appartengono, cioè tra la città, tra un paesaggio di città o di campagna e una persona può anche non esserci grande comunicazione; non è sempre facile trovare un rapporto fra un paesaggio, fra un esterno e una persona che può essere un passante casuale e comunque l'esterno è sempre un luogo pubblico, mentre siamo abituati a pensare gli individui come individui che hanno una loro vita privata, anche intima e non soltanto pubblica; ho chiesto ad Arnaldo Pomodoro di posare in mezzo alle sue cose nello studio lasciando tutto quello che ci si trovava in quel momento, compreso, non so, gli spray, lo scatolame, le tazze del tè, il fiasco del vino, tutto quello che si può trovare in uno studio, gli stracci, gli asciugamani, le sculture appena cominciate, altre finite, altre spaccate, disegni arrotolati per terra, altri appesi: insomma, in questo grande spazio, vivono tutte queste cose che, in un modo o nell'altro, hanno un rapporto con chi vive in questo studio; fotografare un artista in mezzo a tutte queste sue cose, soprattutto se non lo metti in primo piano, se lo metti anche lui a mezza strada (più o meno ad un piano medio) vuol dire smitizzarlo un po'; cioè umanizzarlo, o meglio non umanizzarlo ma rendere la sua condizione di uomo, di uomo qualsiasi, di uomo che ha tutti i suoi problemi. Insomma, non so, vedi il suo pacchetto della merenda su un tavolino, vedi il cappotto buttato su una sedia, vedi la televisione o la radio in un angolo, togli al personaggio, cioè, più che togli, aggiungi al personaggio una quotidianità, un tempo preciso, uno spazio preciso. Quando tu sei inserito in uno spazio, in un tempo molto preciso non puoi essere mitizzato non puoi assumere l'atteggiamento eroico perchè faresti ridere i polli; se uno, in una situazione del genere, assume un atteggiamento di-

ciamo spavaldo, retorico, si dà delle arie, la cosa viene subito messa in chiaro, il personaggio si ridicolizza da sé. Mano a mano che ti avvicini, usando delle ottiche e senza avvicinarti fisicamente, cambiando soltanto le ottiche, man mano che metti gli obiettivi e la focale sempre più lunga, isoli sempre di più la persona dal resto dello studio, dallo spazio dal quale è immersa, ecco che togli a questa persona tempo e spazio e se arrivi a isolare la sua testa con un teleobiettivo che, ovviamente, ti sfoccherà tutto davanti e tutto dietro (perché questi obiettivi non hanno profondità focale) questa testa apparirà veramente fuori dal tempo e dallo spazio, e quindi anche una posa diciamo normale può sembrare eroica, cioè ti metti un po' a giocare con la retorica con il mito.

— *C'è qualche ragione per cui hai scelto Pomodoro?*

Ho scelto Pomodoro perché è un mio buono e vecchio amico, è uno scultore che stimo ma soprattutto per questa amicizia che mi lega a lui da tanti anni.

VERIFICA 12 - LA DIDASCALIA - A MAN RAY

Questa fotografia risale credo all'ultima mostra di Man Ray alla galleria Marconi; deve essere stato forse nell'estate del '70; però come verifica è una delle ultime che ho fatto perché l'idea di utilizzarla in questo modo mi è venuta di recente, proprio diciamo sull'onda di queste altre verifiche che, nel frattempo, avevo fatto; cercavo una fotografia che fosse in-scindibile dalla sua didascalia, cioè una fotografia che senza questa didascalia non avesse un senso; non solo, ma una fotografia dove il protagonista fosse proprio la didascalia e mi ricordai di questa fotografia di Man Ray fatta mentre usciva dall'edificio dove Marconi ha la sua galleria; nell'atrio di questa vecchia casa dell'800 sui due lati ci sono due riquadri che sono due motivi architettonici simulanti due cornici. Questi due quadri sono in rilievo, cioè sono proprio due fregi architettonici, ma in più sono anche dipinti con un colore più scuro del resto della parete per cui spiccano chiaramente, come due grandi cornici vuote. Man Ray, passando lì sotto, alzò il dito e disse: « ecco il mio ultimo quadro », proprio quando io lo stavo fotografando perché lo seguivo da un paio d'ore con la macchina fotografica, l'avevo seguito all'interno della galleria mentre girava fra il pubblico, mentre posava per gli altri fotografi e così cercavo di cogliere degli atteggiamenti curiosi di questo uomo fra i più curiosi che io abbia conosciuto e devo dire che non ero proprio soddisfatto delle foto fatte fino a quel punto per cui tenevo la macchina pronta sperando, si spera sempre nell'ultimo momento, è la cosiddetta zona Cesarini; difatti, come vidi che alzava il dito, prima ancora che pronunciasse la parola riuscii ad inquadrarlo e mentre diceva la frase scattai la fotografia; quello che fotografai in realtà era proprio la frase, senza questa frase probabilmente sarei rimasto lì con il dito sospeso, anche con il mio dito sospeso, non solo quello di Man Ray, senza schiacciare, perché non significava nulla questo gesto in sé, ed invece prendeva tutto un significato se col-

legato a questa battuta. E' una battuta che mi sembra molto nello stile dell'artista, d'altronde Man Ray ha fatto altri quadri soltanto con una scritta come d'altronde molti pittori surrealisti, Magritte, ad esempio.

Ritengo quindi di aver fotografato questa battuta più che Man Ray; non solo, ma il quadro che Man Ray indicava non era quella specie di cornice delineata sulla parete della casa di di Marconi, ma era la frase, cioè sia la mia fotografia che il quadro di Man Ray sono questa frase; questa frase ha quindi il diritto di stare dentro la fotografia anzi l'ho messa proprio al centro del quadro; è un caso limite, un caso diciamo estremo, ma i casi limite spesso sono significativi e servono a capire poi meglio tutti gli altri, cioè la didascalia dovrebbe essere sempre qualcosa di questo tipo. Se la foto è di per sé chiara, eloquente, la didascalia è inutile, al massimo si può aggiungere se la fotografia non è una fotografia creativa, ma è soltanto un documento, allora si può aggiungere una didascalia che sia un documento aggiunto al documento per es. durante un incendio delle persone si buttano dal 12° piano di un albergo in fiamme: quello che succede è chiaro, sono delle persone che si buttano, in sé non ci sarebbe bisogno di didascalie però si può aggiungere che si tratta dell'incendio scoppiato a Bruxelles il 12 maggio dell'827, non so, del '913 alle ore 15 o 20. In questo caso la didascalia è un documento unito ad un altro documento e si completano a vicenda; ci sono poi didascalie che spesso mi fanno un po' sorridere per es. su certi libri scolastici o su certi libri di viaggi, di geografia si vede una testa di contadina con un foulard in testa o un cappello e sotto si legge una didascalia: contadina delle Puglie durante la raccolta delle olive, ma non si vede altro che questa faccia; si potrebbe così benissimo scrivere sotto, se la donna non è in un costume locale ma è vestita più o meno come sono vestite tutte le contadine, con un foulard bianco o nero in testa ed un vestitino di tela stampata, si potrebbe ugualmente scrivere contadina della bassa emiliana durante la trebbiatura.

Di solito non c'è fotografia senza una sua didascalia; di solito la didascalia è un documento che si aggiunge al documento e magari ne precisa il senso e a volte addirittura lo amplia, lo integra. Ci sono fotografie così precise che possono vivere senza una didascalia, altre volte una fotografia senza una didascalia è assolutamente illeggibile. Non credo che la qualità di una fotografia dipenda dal fatto di poter sussistere senza la didascalia; ci può essere una fotografia interessante, una fotografia riuscita, una fotografia inventata che però ha bisogno di una didascalia; anzi a volte la didascalia può essere stata il motivo ispiratore della fotografia, quindi in questo caso potrebbe addirittura entrare a far parte della fotografia, essere incorporata nella fotografia: quello che è capitato a questa fotografia di Man Ray, di cui ho già spiegato il senso in precedenza.

Io credo che il fotografo debba prendersi tutte le sue responsabilità: se pensa che alcune sue foto non si chiariscano da sé, deve essere lui stesso ad aggiungere il commento alla fotografia. Questa parola « didascalia » di solito banalizza un po' il senso che uno scritto aggiunto alla fotografia può avere, perché spesso, più che di didascalia, si dovrebbe parlare proprio di commento, cioè di interpretazione; il fotografo dà una sua lettura del lavoro. Ciò non toglie che domani altri possano vedere in questa immagine cose che al fotografo stesso non

erano chiare al momento in cui scattava la foto, al momento in cui scriveva la didascalia. Perchè, evidentemente, la didascalia non deve essere qualcosa di posticcio, ma il commento è un'opera di scavo dentro alla fotografia stessa, cioè non è che si aggiunge qualche cosa, ma si estrae qualche cosa dall'immagine: se nell'immagine non c'è, non può certo migliorare l'immagine l'aggiunta di una didascalia.

Scrivere delle didascalie sotto le proprie fotografie è quindi, se non altro, un atto di correttezza da parte del fotografo, di responsabilità, di interesse per il proprio lavoro. Ora, tutto questo sembrerebbe in parte contraddire quanto abbiamo detto prima a proposito della didascalia di Man Ray, ma, anche se così fosse, non cambierei una parola di quello che ho detto prima, perchè non voglio elaborare delle teorie che abbiano un senso assoluto, voglio soltanto raccontare, buttar giù quelle che sono più o meno le cose che penso intorno al mio mestiere, e mi capita di pensare una cosa oggi, domani un'altra e trovare spesso contraddizioni tra una cosa e l'altra, contraddizioni però che, se si vanno ad esaminare in profondità, possono anche poi rivelarsi non delle contraddizioni ma degli sviluppi di un pensiero, o degli sviluppi di un punto di vista.

VERIFICA 13 - AUTORITRATTO CON NINI

Il primo titolo di questa verifica era *Il fuoco e lo sfuocato*; poi penso che ciò risulti talmente ovvio dall'immagine che ho preferito cambiarlo con quest'altro, dove si precisa che le due teste che appaiono sulla foto sono quelle di mia moglie e la mia, e poi ho voluto insistere sulla parola « autoritratto », perchè questa verifica è un po' la conclusione, non so, il contrappunto della *Verifica 2*, che si intitolava appunto *Autoritratto per Lee Friedlander*. In quella fotografia io mi fotografo da dietro la macchina; in questa, dopo aver messo a punto tutta la meccanica, cioè dopo aver trovato il grado di sfuocatura che mi interessava e il punto di inquadratura giusto, abbandono la macchina, mi metto sul posto prescelto e mi faccio fotografare. Da tanto tempo volevo fotografarmi con Nini e in precedenza avevo fatto qualche tentativo negli specchi, ma non mi convincevano molto.

In questo autoritratto con Nini appariamo tutti e due sullo stesso negativo, e, perchè questo fosse evidente, ho tagliato il fotogramma dal resto del rullo e ho ingrandito tutto questo fotogramma compresi i numerini e le scritte pubblicitarie che si trovano sempre sui bordi esterni del film. Doveva essere chiaro che non era un fotomontaggio, ma che eravamo veramente tutti e due sullo stesso fotogramma. Questo perchè il contrasto fra il fuoco e lo sfuocato fosse più evidente. Se io fotografo prima Nini a fuoco e poi su un altro fotogramma mi autofotografo sfuocato e poi metto le due foto vicine, sono due foto, una a fuoco e una sfuocata. Potrei anche fare lo stesso discorso e alla fine dire che la Nini l'ho fotografata a fuoco perchè quando io guardo attraverso il mirino, attraverso l'obiettivo, e inquadro il soggetto, voglio vederlo a fuoco, più la cosa mi interessa, più voglio che sia nitida e chiara (in genere non mi è mai interessato ottenere degli effetti di sfuocatura, tranne che in al-

cuni casi per ragioni commerciali; lo sfuocato è uno degli effetti fotografici che mi danno più fastidio); mentre nell'altra foto dovevo apparire io sfuocato, e la ragione per la quale io sono sfuocato è che il fotografo, sia che stia dietro la macchina fotografica sia che ci si metta davanti, non si può mai vedere. La ragione è elementare: se sta dietro la macchina fotografica, anche se si fotografa in uno specchio, avrà sempre davanti alla faccia la macchina fotografica che gli coprirà almeno buona parte del viso, a meno che non usi una delle macchine Reflex, ma io lavoro sempre con questo formato, quando faccio dei lavori per me.

Comunque poi non mi interessa la fotografia nello specchio, non mi sono mai piaciute le fotografie negli specchi, questa forma di narcisismo. Il rapporto non è fra me e lo specchio, il rapporto è fra me e la realtà, fra me e la macchina, fra me e il mondo. Così, nel momento stesso in cui il fotografo abbandona la macchina, abbandona il suo posto normale di osservazione e da operatore diventa oggetto, ponendosi di fronte alla macchina, ecco che, in quel momento, il fotografo ancora non si vede, perchè l'unica parte del mondo e del nostro corpo che noi non possiamo vedere è la nostra faccia. Autorittrarsi a fuoco è un falso, è una banalità, non spiega l'operazione. Quando il fotografo ha messo anche l'autoscatto, perchè a un certo punto la macchina lavori da sé, in quel momento, rispetto al suo volto, è un cieco; al massimo, se fa un grosso sforzo di concentrazione (anzi forse è costretto a chiudere anche gli occhi come un cieco), riesce forse a ricostruire un'immagine del suo volto, ma sempre molto vaga: diciamo che il corrispondente fotografico di questa visione è proprio lo sfuocato.

A questo punto devo fare una precisazione, che questa cosa l'ho capita con estrema chiarezza vedendo l'autoritratto di El Lissitzky, dove lui si fotografa proprio sfuocato, e mi sono chiesto il perchè di questo fatto e non ho trovato nessun'altra spiegazione che questa. Forse anche un certo pudore per l'operazione così narcisistica dell'autorittrarsi e quindi la sfuocatura attenua un po' questo aspetto narcisistico della cosa. Ma soprattutto per me è proprio l'impossibilità oggettiva, fisica, di vedersi attraverso la macchina fotografica o grazie alla macchina fotografica, purchè si rimanga fedeli a questo rapporto e non si ricorra a dei trucchi banali o a degli specchi, perchè allora il discorso diventa un altro discorso, diventa un rapporto fra te e una superficie riflettente e non più un rapporto fra te e la macchina.

Ho pensato che se avessi messo le due immagini, la mia e quella di Nini, sullo stesso fotogramma, questo discorso sarebbe stato più convincente e anche più sorprendente, perchè intanto avrebbe anche chiarito certi atteggiamenti psicologici miei, per esempio il fatto che io e Nini facciamo vita in comune, ci troviamo praticamente sempre negli stessi spazi: quindi è giusto che anche qui noi si sia sullo stesso fotogramma. Però è chiaro che non siamo mica l'ombra l'uno dell'altro, lei ha un suo tempo di vita, io un mio, lei è stata fotografata in un primo momento, e io in un secondo momento. Siamo tutti e due, diciamo, sullo stesso piano, alla stessa distanza dall'apparecchio e ciò nonostante lei è a fuoco e io sono sfuocato. Questo crea secondo me uno scatto in più, che non ci sarebbe se avessi usato due negativi. In genere avrei potuto ottenere me sfuocato e lei a fuoco anche con un solo scatto senza ricorrere ai due scatti, però avrei dovuto mettermi o molto più in avanti o molto più indietro di lei, in modo che, mettendo il fuoco su di lei, io risultassi sfuocato perchè molto

più vicino alla macchina o molto più lontano; ma io volevo che noi due fossimo sullo stesso piano. Mi pare che non ci sia altro da aggiungere.

VERIFICA ULTIMA - A MARCEL DUCHAMP

Non dò un numero a questa verifica perchè questa, comunque, la considero l'ultima delle mie verifiche, anche se l'ho fatta prima di molte altre. La considero l'ultima perchè, secondo me, chiude il discorso sulle verifiche. Come quella di Niépce lo apre, questa di Duchamp lo chiude. Ho dedicato questa cosa a Duchamp, perchè dopo averla fatta mi sono reso conto che la prima verifica, quella dedicata a Niépce, non l'avrei mai fatta se non vivessi in questo clima che si rifà in parte a certe ribellioni Dada e soprattutto a un certo spirito di Duchamp, a quell'atteggiamento di apparente negazione che è stato la base dei suoi ultimi 50 anni; no, direi che è stato la base di quasi tutto il suo lavoro, non soltanto dell'ultimo, anche prima. Oggi si parla spesso di negatività, s'è fatta anche a Roma questa grossa mostra « Vitalità del negativo ». Tutto questo ha sicuramente in Duchamp il più illustre precursore, ispiratore. Ora, vedendo questa immagine che in un primo tempo avevo dedicato a Niépce e che poi, col pretesto di limitarne la tiratura, avevo per così dire biffato, rompendo con un colpo di martello il vetro che teneva schiacciate le varie strisce del negativo alla carta, vedendo il risultato di questa operazione, ho capito subito che anche la foto dedicata a Niépce avrebbe potuto essere dedicata anche a Duchamp. Comunque voglio tenere le due cose ben distinte.

ARTURO CARLO QUINTAVALLE

Mulas dall'oggetto al fenomeno

La raccolta di immagini che segue questo mio testo è stata organizzata in un momento molto difficile dell'esistenza di Ugo Mulas; essa rispecchia esattamente le sue intenzioni e le sue scelte condotte sempre con estrema presenza e consapevolezza critica.

Lo studio di un fotografo, e in particolare quello di Ugo Mulas, è un universo amplissimo, ricco di enormi possibilità. Una mostra che non avesse voluto rispecchiare la visione del mondo dell'artista, e dunque le sue scelte, ma essere rigorosamente storica, avrebbe dovuto esplorare completamente questa grande miniera. E allora zone qui non presentate, sulla pubblicità, su singoli artisti avrebbero potuto essere illustrate. D'altro canto era civilmente necessario mostrare, in una scelta straordinariamente ricca e, come è chiaro, di indicibile altezza, l'opera di Ugo Mulas, cui già ai tempi lontani della mostra di Ceroli proponevo una mostra qui a Parma. Un giorno sarà magari possibile quindi costruire un'altra rassegna dell'opera di Mulas ma questa, che adesso si presenta, non sarà meno significativa, proprio perchè riflette l'idea che Mulas stesso voleva offrire del proprio « essere al mondo ».

A. C. Q.

Ho avuto modo di usare, e di questo, come di troppo altro sono loro grato, la biblioteca fotografica di Ugo e Nini Mulas, una delle più ricche, per il periodo del dopoguerra, che si possano trovare: alcune volte i volumi erano stati annotati o sottolineati da Ugo Mulas e, quando necessario, nel testo mi sono servito di tali indicazioni critiche rammentando « Mulas annota ... ».

1) LA FOTOGRAFIA NEL SISTEMA DELL'IMMAGINE

La storia della fotografia non è la storia di una serie di scoperte «tecniche» ma di scelte «espressive» che evidenziano nuovi modelli di comunicazione. Nè saprei indicarne un momento di - nascita -, sempre che il tema della nascita abbia senso sul piano storico, proprio perchè il periodo, da Talbot e Niépce, che viene di consueto indicato come delle origini, è segnato come tale solo alla luce di uno schema evolutivo che ha come culmine, naturalmente, la immagine di consumo. Allora, a questo punto, basterebbe suggerire, per la fotografia, una tecnica nuova di riproduzione di immagine, una formula di registrazione elettronica, l'abbandono della superficie sensibile al bromuro d'argento, per segnare un momento di nuova origine, una nuova arte?

Secondo questa impostazione la fotografia nasce e rinasce, nè evidentemente assume i termini di un « sistema » in relazione all'universo d'immagine contemporaneo ma è ridotta ad una tecnica che si sviluppa e che decade, sul filo della più evidente ripresa di uno schema evolutivo.

Il nostro problema è quindi quello della possibilità, e dunque della funzione eventualmente alternativa, della fotografia dinanzi alla mercificazione.

Nei testi di Ugo Mulas, che precedono queste note, la posizione *critica* del fotografo è chiaramente delineata e il suo riscatto è appunto raggiunto nel nome di una mitica, vorrei dire, artisticità della fotografia, di una sua capacità di essere universo totale, di farsi assoluto.

Ma il problema della fotografia evidentemente è diverso, almeno come è stato storicamente impostato. Una recente mostra torinese, redatta con notevole impegno, suggeriva per la storia della fotografia due binari paralleli, quello appunto della storia dell'arte in senso stretto e quello della foto come correlati (1); il limite di questa impostazione era che, muovendo da un tal presupposto, foto e arte risultavano sempre pronte a toccare, come sul filo di lana, un traguardo prossimo di prima arrivata, col pericolo che uscisse poi qualche studioso a parlare, non come Benjamin (2) di moltiplicazione dell'oggetto artistico e quindi di dissoluzione dell'opera d'arte come pezzo unico ma, addirittura, della fotografia come strada principe dinanzi agli artisti: un nuovo modello per salvare la pittura. Eppure, in questo caso, la pittura sarebbe stata rimessa in gioco, per così dire, dal bromuro d'argento, una tecnica avrebbe taumaturgicamente preservato un'altra tecnica. Evidentemente il problema, ridotto all'essenziale, rischia di vanificarsi.

A livello di segno la questione della fotografia mi sembra delle più gravose e complesse. La fotografia infatti, apparentemente, è un sistema che dovrebbe avere sempre un *denotatum*; e dunque un referente esterno. E le sue stesse origini nel clima della cultura realistica ottocentesca, la sua dialettica con l'universo degli impressionisti, un universo borghese, le sue prime esperienze e documentazioni, tutto ci riconduce a questa ipotesi di lavoro iniziale, che cioè la foto, per antonomasia, sia immagine con *denotatum* esistente.

Purtroppo il problema non è così semplice. Accettarlo così, in maniera schematica, vorrebbe dire semplicemente ridurre l'intero nostro discorso alla poetica che della prima fotografia è stata matrice ma che non necessariamente lo è di tutta la fotografia, di tutta la cultura fotografica.

Le possibilità di analizzare il *designatum* del resto ci indicano le valenze del *medium* fotografico. In primo luogo la scelta dell'ottica è una scelta di modo di guardare il mondo e l'ottica (l'obiettivo) è una maniera di analizzarlo: grandangolo o tele, con tutte le misure intermedie, combinati col formato (la dimensione del negativo è fondamentale per variare la proiezione e quindi gli interni rapporti di immagine) determinano lo stile dell'immagine. Il taglio è un'altra componente fondamentale, e poco importa, a dire il vero, che sia ottenuto in stampa o sul negativo, almeno sul piano del metodo, anche se, a livello di poetica, è accettabile una serie di posizioni distinte su questo punto. La scelta del colore, o del tono della stampa, la scelta della carta, la grana della carta e, all'origine, la grana del film, tutto ciò insomma che si riferisce alla *texture* fanno parte non solo del bagaglio tecnico ma dell'universo stilistico e dunque, ancora, del momento culturale dell'immagine. Quest'ultima dunque, ed evidentemente, a livello di *denotatum* può o non può avere, cioè, nel secondo caso, può obliterare, un referente. E questo, ovviamente, non solo nell'ambito della foto *dada*, ma ben prima, anche nel contesto della tradizione antecedente. Cioè esiste l'alternativa, ovvia nel caso della chimera, di *designatum* senza *denotatum*. Ma a ben pensare, tutti gli elementi catalogati come componenti del segno (obiettivi, formati, carte, luci etc.) acquistano una precisa funzione connotante a livello semantico.

Quanto al momento della connotazione la fotografia, e il discorso generale dovrà evidentemente essere ristabilito, appare disponibile, come tematica complessa e variamente correlata, molte volte anche ad un doppio livello connotativo, e questo soprattutto dopo la rivoluzione *dada* della quale sarà utile, qui di seguito, dar notizia in relazione a Ugo Mulas.

Quindi il sistema d'immagine della fotografia presenta la duttilità espressiva e la mobilità che caratterizzano gli altri linguaggi, compresi quelli figurativi, senza peraltro essere vincolata al limite del prodotto unico ed irripetibile.

Era su questa base che Benjamin, come ricordavo, affermava essere nella fotografia, ed in altri *media* aggiungerei oggi, la possibilità di spezzare la continuità condizionante del sistema e l'aura che avvolge ed isola la così detta opera d'arte. Eppure una lettura di questo genere, una lettura come quella dello studioso della scuola di Francoforte, muoveva da un dato tecnico troppo isolato ed astratto: il sistema della società del consumo poteva assorbire, come in effetti ha fatto, ogni prodotto e ogni sua funzione potenziale, ridistribuendolo ai vari livelli nel contesto della cultura d'immagine. La fotografia, come adesso viene al pubblico presentata, e come a suo tempo mi è parso di indicare (3), ha assunto di quelle possibilità espressive del modello realista la principale e più apparente funzione, la documentaria, ed è divenuta l'illustratrice del momento magico da preservare, lo strumento - tecnico - (appunto) per identificare un tempo eponimo della vacanza, del distacco dalla realtà e consegnarlo al colore (falsificante perchè di convenzione tonale).

In questa maniera, che è quella della mercificazione proprio attraverso la riproduzione e moltiplicazione indefinita, invece di aversi l'isolamento dell'universo individuo si aveva la riduzione al sistema proprio grazie al nuovo strumento tecnico. Era, è, anzi, il rovesciamento delle ipotesi stesse di Walter Benjamin.

Se pensiamo a quello che la fotografia, nella sua vicenda, ha dato alla storia dell'immagine nella ultima ottantina d'anni dobbiamo, quanto meno, isolare alcuni periodi. Quello iniziale, dei grandi inventori, quando il problema della cultura realista era dominante e quindi, in parallelo, la esigenza di poetica (ripeto, di poetica) della resa del reale; uno ulteriore, di elaborazione, quando la foto si stacca da questo universo iniziale (non in senso di sviluppo, si intenda) per porsi in relazione col mondo impressionista, la rottura quindi del divisionismo e le sue correlazioni e rapporto con la fotografia (ricordo l'attenzione alla cinetica fotografica di un Degas e, di rimbalzo, l'interesse per la cinetica e il movimento dei fotografi). Viene poi la correlazione fotografia-film che, a partire dalla fine del secolo e soprattutto nel nostro, divergono assolutamente emergenti. Non possiamo infatti intendere in alcun modo gli esperimenti di compresenza e sovrapposizione di durata d'immagine dei futuristi, come certo cubismo più formale post-picassiano, senza la guida delle ricerche di fotografia. Nulla quindi di più distante, dobbiamo dirlo, dalla poetica del realismo, sepolta nella tradizione ottocentesca. E dunque un modello perento che, peraltro, nella *communis opinio* e in quella della consumistica programmata dall'alto, vive e prolifica.

Il rapporto con il film è significativo proprio perchè fotografi e cineoperatori, come il nostro Bragaglia, svolgono una parte determinante nella elaborazione del sistema di immagine fotografico, ma sarebbe quanto meno schematico voler separare, nè si vede a qual titolo o su che basi metodologiche, se non di un malinteso - specifico - tecnico, la fotografia quale «sistema» di immagine dal mondo della cultura figurativa che, attraverso le così dette avanguardie, viene elaborando nuovi modelli di giudizio del reale.

Il dadaismo, in questo campo, con la sua critica approfondita del sistema borghese, da Man Ray a Duchamp, svolge una parallela ricerca in vari ambiti, e sono *objets trouvés* anche i *rayogrammes*, come dovrebbe apparire evidente. E così si vanifica anche il falso tema delle antecedenze, quando queste sono poste sul falso piano di una distinzione di tecniche e non su quello, che dovrebbe essere sostanziale, ma, nel caso, non appare, delle ideologie. Intendo cioè che nulla diversifica una metodologia se applicata a diversi sistemi se non l'ideologia che la sottende.

Ma mentre è distinguibile una cultura dadaista berlinese (la civiltà del manifesto espressionista, e quindi Grosz e Dix) da una cultura dadaista parigina, non è possibile parlare di un movimento fotografico dadaista in senso unitario. Lo stesso vale *ad evidentiam* per il surrealismo.

Ma la fotografia, come tutta la nostra cultura di immagine, si caratterizza anche per la sua capacità di conservare una lingua e di riproporcela, di assumerla dalla sua antecedente sistematica ed infine di mostrarcela di nuovo, come fatto ancora vivo della nostra cultura. Sarebbe persino possibile, ormai, stabilire una iconologia, cioè una semantica delle immagini fotogra-

fiche restando all'interno del genere, anche se sarebbe molto pericoloso, come nel caso di Stieglitz per far un altro esempio, staccare i fotografi dal contesto della tradizione di immagine direttamente inerente, come contraddittorio sarebbe e sarà staccare Shahn dalla cultura realistica della sua antecedente esperienza fotografica della *Farm Security Administration*.

Ma vi sono altri problemi che dobbiamo porci: il più evidente, mi sembra, è la funzione che le scelte della cultura fotografica impongono a coloro che le immagini trasmettono o che di queste si servono, come i registi cinematografici o quelli televisivi: un capitolo intero sarà da scrivere su questi scambi.

Peraltro la questione resta sempre quella di fondo, in che misura la fotografia, vista la sua mercificazione attuale e la standardizzazione di massa, attraverso un solo obiettivo, una focale fissa, una colorazione uniformata, può avere un significato rivoluzionario nella nostra cultura e in che misura la sua via di scampo resta nell'universo elitario. Ancora una volta la risposta deve essere a vari livelli: accertata la duttilità del sistema linguistico della fotografia e quindi le sue valenze espressive, il problema unico è quello, consueto nella società del consumo, della scelta dei canali, della individuazione cioè degli ambiti entro i quali è possibile formare, acculturare un pubblico che inizi a rifiutare la foto mercificata. Si tratta, come sempre, di riproporre un modello differente di informazione.

Così non sarà accettabile — ripeto — sostenere la funzione « documentaria » della fotografia se questa funzione viene chiusa nell'ambito di una lingua, la realistica, che può essere solo archeologicamente evocata e che risulta antecedente a tutta una serie di fenomeni critici della società borghese quali il movimento *dada* ed anche il surrealista. La fotografia vive carica di questa coscienza culturale, e solo attraverso una tale coscienza può farsi strumento di una lotta.

La fotografia poi deve essere nello stesso tempo invenzione e critica, proprio perchè se è solo invenzione risulta ideologicamente derivata dal modello idealistico, se solo critica, risulta banalmente lucaciana. La fotografia è uno strumento di coscienza nella misura in cui fruisce di tutti i modelli culturali elaborati dalla società che le ha dato vita ed è del resto una invenzione tecnica che, come dicevo, ha negato da tempo proprio le sue storiche radici accademiche e realiste testimoniate fra l'altro dalla forma stessa e dalla proiezione monoculare della sua camera oscura.

Le scelte che in questo ambito sono state compiute da pochissimi, da Friedlander in America o da Frank sempre in America e da Mulas in Italia hanno un segno preciso e rivoluzionario proprio perchè riescono a fare della fotografia uno strumento critico che invece di isolarsi nella limitata esperienza del *medium* allarga il discorso all'intero sistema della cultura visiva: il dadaismo e il suo estraniamento, il contrapporsi di un tratto di immagine apparentemente realista e un nuovo rapporto tra ricerca individua (l'artista) e società fanno della fotografia uno strumento tecnico di massa, non per la sua riproducibilità ma per la semplicità della sua tecnologia e quindi per la sua generale accessibilità.

La rivoluzione della fotografia consiste quindi nella possibilità che essa agevoli una presa di coscienza che si rifletta sul sistema della comunicazione per immagini proprio perchè è uno

strumento facilmente accessibile e che ha una notevole duttilità ormai interna alla sua tradizione. In questo senso riflettere sulle possibilità della fotografia significa riflettere sulla sua funzione rivoluzionaria nella nostra cultura.

2) UGO MULAS E LA POETICA DADA

Scrivendo Ugo Mulas di aver vissuto le inaugurazioni delle Biennali, l'ansia dell'attribuzione dei primi premi, oppure, a New York, gli incontri di studio del gruppo degli artisti *pop*, le cene insieme, le relazioni, i rapporti. Dice ancora Mulas che degli artisti, dei personaggi del suo racconto, un racconto fotografico, vuole cogliere il gesto, il rapporto con l'opera, con l'ambiente, vuole individuare lo spazio e quindi le possibilità di azione. Mulas non tende a dare alle singole azioni un senso simbolico, nè a porre se stesso come inventore di un atteggiamento, quanto piuttosto a vedersi come un testimone-interprete; tipico, in questo senso, il modo di ripresa del volume sui *pop* americani, con Mulas appunto come a parte, isolato forse anche per ragioni linguistiche dal contesto, eppure estremamente presente al processo inventivo delle opere che ha tanto genialmente tradotto a livello di immagini. Mulas comunque, alla fine degli anni cinquanta, è nato all'interno di una poetica dell'artista ben individuata, quella praticamente dell'informale in versione milanese e della *bohème cittadina*, chiusa nel quadrato di poche strade del centro e puntata tutta attorno all'ingresso (strani destini della cultura in Italia) dell'Accademia di Brera. Il *Giamaiica*, quindi, una tappa obbligata. Eppure Mulas assume immediatamente una prospettiva diversa da quella che l'ideologia informale, che è sostanzialmente legata all'universo psicoanalitico, vuoi nelle sue accezioni freudiane che junghiane (4), induce nei suoi adepti; il suo interesse per i personaggi non è a livello del gesto. Forse, come del resto si intenderà leggendo la sezione specifica sulla sua vicenda fotografica, è proprio la storia della fotografia come genere a chiudergli una strada come questa, ad impedirgli cioè di usare la stampa fotografica come - schermo - e, comunque, è la sua ideologia a bloccarlo su questa strada.

Mulas sperimenta le luci sui volti degli avventori, al *Giamaiica*, documentando un gruppo di artisti, ma la sua è sempre un'attenzione al problema del personaggio, dei personaggi: non dà di questi temi una versione piacevole o descrittiva e, tantomeno, una lettura in termini proiettivi. La sua non è dunque poetica informale. Semmai, a volerlo inquadrare nella storia della pittura, che, di questi anni, resta il massimo dei suoi interessi, viene da collegarlo piuttosto alla cultura delle avanguardie, che tante volte torna come modello ideale nella civiltà delle sue immagini. Le foto di gruppo cioè dei caffè di Montmartre, oppure le immagini sempre di gruppo dei futuristi e dei dadaisti fattisi parigini o europei sono il bonario modello per l'idea della tavolata al fresco sotto il *Giamaiica*, un giorno pieno di sole.

C'è sempre, dietro l'invenzione fotografica di Mulas, una profonda cultura, e una cultura specifica, storico-artistica. L'aspetto del rapporto tra Mulas e gli artisti (5), sul quale troppe

volte tornano i suoi scritti perchè qui se ne riparla, non offre che un punto di vista, del problema, l'altro essendo quello più specifico delle scelte nei confronti delle avanguardie storiche e delle loro poetiche.

Scartata, agli inizi forse anche per ragioni ideologiche, la ricerca *informel* come modello, Mulas tende ad accostarsi, in progresso, alla esperienza dadaista ed alla futurista, includendo in quest'ultima aspetti del futurismo russo e del costruttivismo. Vi sono, di ciò, molte specifiche ragioni tutte sul piano della autobiografia, della simpatia individua per determinati eventi, ragioni peraltro che mi sembrano affatto estranee al nucleo del problema.

Mulas esce da un momento di riflessione della cultura milanese proprio sulle possibilità e funzioni dell'artista e si forma in pieno dibattito tra informale e realismo; fare fotografie in questo tempo, per una persona che si professa di sinistra, potrebbe voler dire modellarsi su una cultura definita che va da Guttuso a Treccani, da Migneco a Levi, potrebbe voler dire assumere, ad esempio, dal film un tipo di rappresentazione del mondo alla Ciukrai. Mulas invece recupera coscientemente le avanguardie e la funzione delle avanguardie storiche. A dire il vero la sua è una coscienza intuitiva, come del resto lo fu quella di Schifano al tempo di *Futurismo Rivisitato*, del valore dirompente ed - evidentemente - delle contraddizioni che appunto assumono alcune ben precise avanguardie, comunque non è senza significato che la scelta di Mulas si sia indirizzata verso il dadaismo.

Questo infatti è il solo movimento che, diversamente dal surrealismo, si ponga come alternativa effettiva alla cultura borghese, che cioè intenzionalmente ponga una alternativa alla funzione dell'artista, presupposta, data nel sistema dissolvendo appunto tale funzione. Il discorso, che potrebbe apparire schematico (6) dovrà essere altrove documentato, ma, per ciò che concerne Mulas, dobbiamo analizzare più da vicino il suo modo di costruire la fotografia, quanto meno nella fase terminale della sua attività prima delle « Verifiche ».

La fotografia di Mulas appunto è un *bricolage*, un sistema cioè di oggetti che sono presenti e il cui accostamento o contrapposizione genera significato; Mulas respinge un tipo di fotografia accademico (anche se, come in molti dadaisti, il modello centrico della composizione è in lui dominante) e accetta la funzione del caso come componente della sua esperienza di realizzatore. La posizione di Duchamp, quella di Picabia e, sopra tutti, quella di Man Ray lo interessano a fondo e costruiscono, mi sembra, la sua stessa poetica.

Ora però dobbiamo, anche nel dadaismo che è stato l'accetto modello, vedere di individuare vari piani, prima di tutto quello iniziale che si collega all'*Armory Show*, quindi il periodo preparatorio di *Dada Zurigo* attorno al 1915, infine appunto, dal 1916, *Dada Zurigo*. Ed infatti il problema del rapporto con una grande cultura urbana, il rifiuto dell'oggetto artistico, la funzione dell'estraniamento di un oggetto dal proprio contesto sono tutte idee elaborate da Duchamp (e, in subordine, da Picabia staccatosi dal movimento cubista) e da Man Ray. Non diversa, se ben si riflette, è la funzione del fotografo, inteso almeno come Mulas è stato, che estrae, mostrandone le contraddizioni sistematiche, un'immagine da un contesto: soltanto che a Mulas non interessa tanto l'aspetto sistematico del movimento dadaista, il suo secondo tempo zurighese, quanto piuttosto questo atto del rifiuto, il rifiuto di una

cultura urbana, rifiuto che si manifesta nel respingerne i simboli, i resti che ne diventano simboli di decadimento.

Il fotografo, dice Mulas, non è un autore di furti di immagine, non deve stare con l'obiettivo vigile, in attesa di cogliere un'immagine fuggitiva, quella che gli permetta di individuare ciò che gli altri con l'occhio non sanno vedere; l'immagine, per Mulas, ha tempo e quindi durata ed è essa stessa simbolo del sistema, simbolo del contesto dal quale viene estratta; l'immagine deve essere quindi studiata, analizzata, ripercorsa nelle ragioni della sua inquadratura. Poi, naturalmente, e come suggeriva Man Ray fin dai *Rayogrammes*, le figure potranno determinarsi sulla carta sensibile per via di luce, senza l'obiettivo, ché appunto, spesso, l'obiettivo coincide con un modo di trascrivere accademico, interno al sistema (è noto) della prospettiva rinascimentale. Mulas naturalmente accetta in ipotesi le tesi di Man Ray e quelle parallele di Duchamp quando (*Apollinaire enamelled*) estraggono dal reale un - fatto - e vi appongono la « firma », lo trasformano cioè in - evento - : Mulas cioè intende la funzione dadaista del fotografo e respinge l'altra, di stampo realistico, del fotografo-reporter, del fotografo che documenta.

Sì, certamente, anche per Mulas a volte il fotografo documenta, come nel caso della critica elaborazione del discorso di Strehler, quando ambedue hanno scoperto un metodo per registrare organicamente uno spettacolo teatrale con immagini centriche, riprese tutte dal medesimo punto e tenendo di fatto stabile, od entro un arco convenuto, diaframma e tempo di posa così da poter rendere, con una stampa fedele ai negativi, le variazioni di luce e le velocità dei movimenti dei personaggi. Ma la fotografia di Mulas, quella inventata, costruita è altra. Il fatto stesso che egli sia andato a New York subito dopo la *Biennale* del 1964, appunto a conoscere la *pop art* americana, sembra non casuale. Duchamp gli aveva insegnato il valore dell'estraniamento e la funzione del gesto; siamo ormai in un tempo, quello della fenomenologia, nel quale la riflessione europea si sposta dal fatto all'evento -, e Mulas intende il segno di questa cultura e va a New York, la città dell'*Armory Show* e ora dei *pop*, a fotografare questi personaggi nel loro contesto. Ogni foto del suo libro come le moltissime altre scattate muove da alcuni presupposti ormai maturati e importantissimi.

Il fotografo è testimone di un fatto, la sua dialettica con questo non deve pregiudicarlo, non deve farglielo guidare, il fotografo però nello stesso tempo è parte dell'evento-, poiché naturalmente la sua comprensione a sua volta incide sul sistema descritto. I personaggi sono dunque lasciati ad agire, come se lo studio fosse un palcoscenico e l'operazione pittorica fosse un momento pubblico (Mulas è il pubblico, è il testimone) da illustrare nei suoi vari atti. Mulas affronta, in queste immagini, problemi di durata, problemi di composizione, di resa del movimento, di comprensione di un evento e non di uno spazio soltanto, la sua è una operazione totale e la fotografia diviene momento di comprensione totale, quindi di comprensione critica. La capacità, che gli deriva dalla fenomenologia, di intendere il valore del gesto, l'interesse per Duchamp che cammina, semplicemente cammina, per le strade del Central Park di New York sono una eco lontana delle riflessioni sul movimento *Dada*. In fondo le

riprese di studio degli americani e un collage di Schwitters non sono sostanzialmente differenti, al contrario presentano molti elementi in comune.

Naturalmente l'universo di discorso dei due è affatto diverso, Schwitters disseziona i resti della nostra cultura e li ricomponne simbolicamente, Mulas individua i personaggi del teatro culturale americano e li fa recitare sulla sua scena; in ogni caso decide un punto di vista fisso o mobile, un luogo di stazione, una determinata luce, stabilisce se usare un grandangolo o una focale lunga, soprattutto monta - alla lettera - il sistema degli oggetti; dentro gli studi *pop* ripresi da Mulas si consuma ancora una volta quel tipo di rifiuto dell'universo americano che era stato di Duchamp. In questo senso non è molto importante che, in alcuni casi, le feste dagli artisti appaiano come *happenings*, perchè l'intero sistema descritto è un *recital*, puntato su una decina di protagonisti sui quali, tutti, emerge, per esplicito desiderio di Mulas, appunto Duchamp.

Il fotografo è un critico, nel caso di Mulas è un critico (7) in doppia direzione, in prima istanza in quanto cosciente di un processo linguistico altrui sul quale opera apparentemente a livello di metalinguaggio, e cioè adoperando, poniamo, la lingua fotografica per analizzare il sistema della pittura o quello della scultura. Sarebbe peraltro da notare che la lingua fotografica ad una riflessione più precisa non è effettivamente un linguaggio nuovo nei confronti della figurativa e che quindi lo strumento critico è uno strumento critico interno al sistema analizzato. La seconda direzione o livello del discorso critico di Mulas nasce dalla sua convinzione di poetica, e cioè che il mondo può essere estraniato appunto attraverso il modello fotografico. Nulla di più distante, in questo senso, dalla cultura occidentale cubista, o ancora dal simbolismo del *Die Brücke* o di *Der Blaue Reiter*; l'artista invece è un ideologo, la sua capacità di scelta diventa scelta ideologica. I modelli figurativi, e sarà chiaro anche nelle «*Verfische*» e in una particolarmente, l'autoritratto con Nini, sono ancora nelle avanguardie, in Tatlin e Lizinskij, in Malevitch e in genere in quei movimenti che hanno contestato il sistema della nostra società portando avanti una ricerca linguistica.

Mulas insomma analizza le contraddizioni nell'universo borghese dell'immagine sia che fotografi un gioiello su un corpo nudo sia che esperimenti la funzione sradicata dell'artista isolato lui stesso nel proprio studio, personaggio su un palcoscenico, dicevo, che recita, su copione di Mulas, un monologo alla Jonesco, quello del proprio fare l'immagine. In questo senso, mi sembra, la poetica di Mulas appare una poetica *Dada* con precisi riferimenti alla fenomenologia.

3) IL TEMPO DI MULAS E QUELLO DI BRESSON

Molta della riflessione sulla fotografia di Ugo Mulas trova un confronto ed una contrapposizione nell'opera di Cartier Bresson. Un volume del 1952, *Images à la Sauvette*, con fotografie di Henri Cartier Bresson, edito a Parigi, reca un'introduzione del fotografo che è stata a lungo meditata da Ugo Mulas. Per Bresson la Leica è divenuta « un prolungamento del mio occhio » e fotografare vuol dire scendere nelle strade cercando di « prendere al vivo

delle foto come dei delitti in flagrante... cogliere in una sola immagine l'essenziale di una scena che sta verificandosi ». Dunque per Bresson la foto è foto come rapita all'esistenza e il fotografo è una presenza spesso furtiva, un *voleur* verrebbe a dire, un ladro di immagini. Per lui « il reportage è un'operazione progressiva della testa, dell'occhio e del cuore per esprimere un problema, fissare un avvenimento o delle impressioni ». La foto, per Bresson, « di tutti i mezzi di espressione è il solo che fissi un istante preciso. Noi recitiamo con cose che scompaiono e, quando sono scomparse, è impossibile farle rivivere... Per noi quel che scompare scompare per sempre; di qui la nostra angoscia e pure la originalità essenziale del nostro mestiere ». Ecco quindi ribadito il concetto: « bisogna accostarsi al soggetto a passo di lupo », « nessun metodo, se non quello di farsi dimenticare assieme allo apparecchio che è sempre troppo visibile ».

Anche da queste limitate citazioni la concezione di Bresson risulta evidente: l'immagine serve a chiudere il fluire continuo dell'esistente, il fotografo getta come un colpo di sonda, verrebbe da dire con Bergson, nel reale, è presente perciò alla realtà ma come di nascosto, le si avvicina - a passo di lupo -, deve sapersi nascondere, celare l'apparecchio, anzi « far dimenticare l'apparecchio che manipola » e quello diviene un prolungamento dello sguardo, dato che attraverso quello « accettiamo la vita in tutta la sua realtà ».

La citazione di Bergson non era casuale; Bresson infatti nelle sue tesi illustra un modello tipicamente purosensibilistico, legato appunto alla riflessione idealistica del grande filosofo francese. Il fotografo appare quindi una specie di nuovo cineocchio, si identifica con l'obiettivo che non è più un *medium* ma coincide con la sua stessa visione: « l'occhio taglia il soggetto e l'apparecchio non ha che da fare il suo lavoro che consiste nell'imprimere sulla pellicola la decisione dell'occhio »; una frase, poco più avanti, precisa meglio le intenzioni di Bresson: « la composizione deve essere una delle nostre preoccupazioni costanti, ma al momento di fotografare essa non può essere che *intuitiva*, perchè siamo alle prese con istanti fuggitivi ». Ancora una volta è quindi ribadito il duplice principio bergsonianesimo del fluire esistenziale da una parte e della possibilità di fissarlo che si raggiunge qui attraverso lo strumento fotografico, un modo di fissarlo che assomiglia troppo all'*intuizione creatrice* per farci ritenere causale la coincidenza. D'altro canto conferma tutto ciò la funzione stessa dei reporters fotografi: « Noi *reporters* fotografi siamo persone che forniscono informazioni ad un mondo premuto, oppresso da preoccupazioni, incline alla cacofonia, pieno di esseri bisognosi di compagnia d'immagini... e ciò implica una grande responsabilità »; se questo passo non fosse sufficientemente indicativo della intenzione idealistica della poetica di Bresson un altro, proprio a termine del saggio, mi sembra sia anche più illuminante: « Una fotografia è per me la comprensione simultanea, nella frazione di un secondo, da una parte della significazione di un fatto, dall'altra di una rigorosa organizzazione delle forme percepite visualmente che esprimono questo fatto ». La fotografia è quindi intuizione, colpo di sonda nel reale, che appunto è inteso come esteriore a noi, un reale col quale quindi entriamo in relazione attraverso una immagine, e dove dobbiamo, con quella, cercare di raggiungere un equilibrio, un equilibrio tra i « due mondi, l'interiore e l'esteriore ».

Il limite della ricerca di Bresson è proprio quello della sua ideologia: il fotografo che rapisce l'immagine, il fotografo che continua a « creare » ancora in studio (« gli ultimi istanti della creazione fotografica si verificano nel laboratorio »); il fotografo che conosce per intuizione e immediatamente, per una dote innata, riprende attraverso quel suo occhio-obiettivo, sono tutto un mondo che è estraneo proprio alla poetica, alla civiltà di Ugo Mulas.

Intanto gli è estraneo il procedimento di lavoro per il quale la costruzione (direi, per Mulas, che questo termine è più preciso di creazione, usurato dalla convenzione semantica idealistica) prosegue dalla ripresa al laboratorio; per Mulas il taglio dell'immagine, e cioè la individuazione dell'immagine stessa, deve avvenire proprio all'atto della ripresa, tanto è vero che in stampa Mulas vuole addirittura riportare i limiti del fotogramma, la scelta, l'« atto » primitivo. Quindi per Mulas, e del resto lo spiega bene la sua esperienza di poetica, sulle opere dal futurismo al *dada*, l'immagine in sé non ha significato quanto piuttosto è discorso più profondamente contestuale. Il fotografo non è un ladro di immagini né uno scopritore di inedite prospettive pittoriche o artistiche ma un testimone. Il fotografo non può neppure fingere di estraniarsi dal contesto nel quale opera perché solo attraverso la sua mediazione si realizza l'« evento » fotografico. In questo senso, al di là del processo di estraniamento (*epochè?*) che si raggiunge con questo *medium*, importa notare che per Mulas il procedimento non ha una presenza istantanea ma acquista una durata.

Il fotografo può scendere o meno nelle strade, ma se deve farlo dovrà cogliere non l'avvenimento eccezionale ma la norma, la densità continua, spesso ossessiva della norma. Dovrà cogliere cioè lo svolgersi del reale, magari semplicemente come possibile piuttosto che il reale nel suo farsi. In questo ambito Mulas ha lasciato centinaia di esempi significativi, qui ne cito solo alcuni, legati soprattutto al suo progetto di volume su Milano: il dormitorio al mattino, con magari qualche vecchio ancora nel letto, lo spazio pieno di figure o di loro tracce che non sarebbero mai state presenze, non ha tanta capacità di incidere, tanta durata quanto piuttosto, questo camerone denso di letti identici, vicinissimi, tutti ormai rifatti, una camerata ossessiva, vuota, nella quale, come dice Mulas, lo spettatore può identificarsi, sentirsi presente proprio in nome di questo assoluto suo estraniamento. Per giungere ad un risultato del genere la fotografia non può essere rubata al reale ma deve invece essere come un *progetto*, deve evidentemente ricostruire il reale. Quando Bresson scrive « è l'evento per la sua funzione propria che provoca il ritmo organico delle forme », Mulas annota a lato (nella sua copia del volume) « vedi la teoria costruttivista », volendo significare che il sistema stesso dell'immagine viene dato dal carattere dell'evento.

Se un modello filosofico, da contrapporre a quello bergsonianesimo di Bresson, si deve trovare per Mulas, evidentemente è quello fenomenologico, soprattutto Merleau Ponty con la sua *Fenomenologia della Percezione* sulla quale Mulas, in questi ultimi tempi, veniva rimediando. Vi era in certo senso stato introdotto dalla riflessione sul teatro di avanguardia, soprattutto Jonesco, dove il tema del tempo, oltreché dell'estraniamento, è uno dei *leit motiv*. Ed anche alcune delle prime fotografie di Mulas, anch'esse dedicate a Milano, anche se forse non sarebbero entrate nel libro progettato sulla sua città, un libro concepito come archivio

a disposizione di tutti i cittadini (e il progetto stesso implica il rifiuto di un tipo di sistemazione delle immagini cui tutti i fotografi-reporter per il solito fanno ricorso: le immagini del come vedo io questo mondo) mi sembra che possano utilmente prendersi in esame, alludo alla fotografia dei ragazzi che giocano con la neve; i ragazzi si sono accorti del fotografo, e Mulas non li ha ripresi, falsando la scena, mentre tirano palle di neve: questo infatti avrebbe voluto dire fingere di eliminare la presenza del giudicante, del *medium* fotografo, che invece esiste, viene avvertita: e così la foto mostra i ragazzi immobili, che guardano, con un rapporto singolarmente ambiguo, colui che li riprende. Il tempo, la durata dell'evento sono ancora il segno, del resto, di un'altra foto di questi tempi, di questa prima Milano vista da Mulas, quella con gli operai che vanno a lavorare, su una strada innevata segnata di tracce, segnata dal tempo dei trasbordi faticosi dalla periferia.

Questo diverso modo di concepire l'immagine Mulas non lo ha assunto quindi dalla cultura idealistica di Bresson e tanto meno della scrittura dolciastri del più tardo Brassai (di cui restano invece le foto splendide sulla Parigi degli anni trenta, tanto prossime del resto alla cultura cinematografica di Rene Clair) (8) ma dalla civiltà fotografica americana, soprattutto Frank e Friedlander, tra i recenti, e il gruppo della *Farm Security Administration* e Dorothea Lange tra gli antecedenti (9).

Ma a questo modello di ricerca Mulas ha aggiunto l'esperienza delle avanguardie che della immagine acostuale hanno fatto un metodo di lettura della realtà; il tempo di Mulas è uscito dalla poetica *dada*, perlomeno *Dada Zurigo*, *Dada Hannover* (magari anche *Dada Berlino* per le sue implicazioni ideologiche), dal dadaismo insomma di Duchamp, di Man Ray e di Schwitters. Il tempo di Mulas inoltre è un tempo funzionale, la sua è una istantanea soltanto nel senso tecnico del termine, in quanto essa assume diversa durata a seconda del proprio tema.

Un'ulteriore e fondamentale differenza tra l'immagine di Bresson e il progetto di Mulas la troviamo nella diversa loro funzione antropologica. Le immagini di Bresson sono belle o strane immagini, carpite per un eventuale album di famiglia, un album vagamente razzista sui costumi strani e gli usi dei popoli extraeuropei; quando invece si parla di Parigi, si fotografa Parigi, allora tutti gli umori, anche quelli — diremmo oggi — alla Peynet rischiano di affiorare con le simbologie spesso più scontate. Mulas, al contrario, si considera un testimone, e non un testimone dall'esterno, ma partecipe, partecipe tanto da mostrarsi sempre nel vivo del contesto d'immagine, un testimone che di ogni cultura vuole cogliere le componenti, che levi-straussianamente non privilegia una razza o una civiltà, che, semmai, si interessa a fondo di una particolare esperienza occidentale.

La via idealistica di Bresson non potrebbe essere più distante da questa di Ugo Mulas che dal Dadaismo conduce alla fenomenologia.

4) PERCORSO DI UGO MULAS

Il bar *Giamaica* come Parigi, come Montmartre, come Bresson: ecco la chiave per intendere le prime immagini di Ugo Mulas, quelle del locale più noto di via Brera, posto di ritrovo dei giovani, quelli ai quali — come dice Mulas — si segnavano i cappuccini, si faceva credito. Il modello parigino bressoniano però diviene immediatamente — in Mulas — più complesso; ai fumi ed ai controsoli viene subito integrandosi un interesse per i personaggi che non è generico, di maniera, ma problema di rappresentazione. I ritratti intanto sono pretesto per una presa di contatto con la tecnica, cioè con le possibilità stilistiche del *medium*: il fiammifero che può illustrare un volto nella penombra del locale, la differenza tra Bobo Piccoli immobile e un avventore che passa sul fondo espressa del rendersi più labile della immagine retrostante, Alfa Castaldi in primo piano, seduto, il cappuccino scolato davanti; o ancora Bianciardi e Bavagnoli, anche lui fotografo, un gruppetto, con Mulas, che entrerà a far parte di un racconto, sempre di Bianciardi, ripresi in una stanza di pensione, la luce bianca della lampada nel vetro liberty proprio dentro l'obiettivo, tutti e due appena disegnati dal controluce. O infine quella immagine, che ricorda i films francesi del primo dopoguerra, dove c'è Manzoni sempre al *Giamaica*, che succhia con un'amica la sua sigaretta.

Sono foto che già mostrano conoscenze ed interessi: composizione rigorosamente centrica dell'immagine, attenzione però alla funzione della luce, disinteresse quindi per la tecnica intesa in senso di resa uniforme, tecnica che deve essere funzionale al genere del racconto. Mulas vive di questi rapporti umani e le sue conversazioni, cui fan seguito queste mie note, stanno a dimostrarlo: alcuni amici lo aiutano, inizia i *reportages*; lentamente la sua attenzione si sposta verso i personaggi ma prima la esperienza si allarga all'ambiente in cui vive, alla città.

Mulas ha detto più volte, negli ultimi tempi, di volere fare un archivio, non un libro specificava, un archivio fotografico su Milano e queste sue foto, che avrebbero dovuto stare, dicevo, appunto a disposizione di tutti, volevano essere una testimonianza non tanto di uno spazio o di fatti, non quindi cartoline sui monumenti ma ricordo di possibili incontri, testimonianza di modi di essere trascorsi o ancora presenti, insomma immagini la cui *durata* fosse connessa non al loro contenuto ma al loro modo di essere. Perciò mi sembra che forse anche queste sue prime ricognizioni, e siamo attorno al 1954, nella Milano del primo miracolo economico, cioè nella Milano del rovescio del miracolo economico, potrebbero a ragione inserirsi nel libro di recente progettato come elementi strutturali.

La stazione ferroviaria, la donna o il soldato abbandonati sul pancone di noce, allora come ogni notte, il carretto per i viali notturni (Milano ancora come Parigi di Bresson?) il costruttore di modellini davanti alla sua baracca dove hanno girato *Miracolo a Milano* di De Sica e Zavattini, infine l'immagine già citata che è forse la più ambigua, quella dei ragazzi che giocano a palle di neve dietro una rete e hanno veduto il fotografo, e lui loro, e la ripresa è fatta proprio adesso, quando il rapporto si è come sospeso, è diventato un *fatto*:

la foto è appunto di questo rapporto e la sua durata, il suo segno, nascono proprio da una tale consapevolezza.

E' di qui forse che comincia la carriera nuova di Mulas, da questa sua attenzione che va oltre il dato di cronaca, da questo suo interesse per la città come sistema, da questo suo fotografare le tracce dei passaggi nella neve e le schiene degli operai che al mattino tornano al lavoro in una *banlieu* di condomini, schematica come una scena craighiana, o ancora lo spazio enorme, vuoto, della periferia che segnano soltanto i percorsi di due figure di donna in primo piano, ma riprese dall'alto e quindi inserite nel sistema. C'è molta angoscia esistenziale in questa esperienza di Mulas nè sappiamo, ora, se mai questa angoscia avesse relazione anche con qualche lettura sartriana: fatto è che certe immagini, come la donna abbandonata sulla panca della Stazione Centrale, segnano anche un primo contatto con la esperienza neorealista e quindi con una presa di coscienza politica che non possiamo trascurare ricostruendo il percorso di Mulas (e penso alle foto di briganti della raccolta Bertarelli tanto - civilmente - da lui pubblicate nei primissimi esordi). Ma dicevo prima dell'interesse per le persone, per la scena, lo spettacolo, per i protagonisti o coloro che si ritengono tali; gli veniva, a Mulas, dalla civiltà del ritratto in fotografia (10), ma anche dalle sue stesse origini: le persone dei cappuccini a credito al *Giamaica* le ritrovava spesso a Venezia, alla *Biennale*, le stesse, e alla *Biennale* incontrava sempre più spesso nuove figure, nuovi personaggi, compiva nuove esperienze.

In questo senso la *Biennale* per Mulas è stata importante, una specie di grande teatro, di enorme *happening ante litteram* dove lui, Mulas, poteva fotografare tutti come su un *set*, poteva unire quindi due generi fino ad allora distinti, quello del *reportage* di cronaca e il ritratto.

Lentamente, nel sistema delle immagini che Mulas viene a costruire, alcune assumono una particolare funzione, una particolare intelligenza ironica; Mulas in certi casi tiene presenti i mass-media, quando impagina uno scherzoso gruppetto attorno a Nino Franchina, ma più spesso cerca di fare aderire la propria ripresa all'universo di discorso che è ritratto. Ad esempio Ungaretti, con Saba, con Montale uno dei suoi poeti preferiti e che riprende di scorcio, su una San Marco umida d'acqua, appena sorridente e partecipe; il senso di questo ritratto si intende soltanto se lo si contrappone a quello di Carlo Levi, vagamente bonaccione, seduto a tavolino ai giardini, o al ritratto di gruppo con lo stesso Levi, Guttuso e molti altri, al caffè accanto all'imbarcadere della *Biennale*. E documenti di *reportage* sono molte delle immagini di questi anni: Fautrier, Cardazzo, Campigli, Severini; ma, attorno ad alcune altre, Mulas viene costruendo qualcosa di più complesso e difficile da definire. Mulas sta meditando cioè sulla durata dell'immagine e sulle sue possibilità di significazione. Così per esempio di ritratto di Max Ernst sul vaporetto della *Biennale*, in mezzo ai passeggeri estraniati, la cui figura si distingue per questa sua partecipe concentrazione, profondamente inusuale: non un gesto, un attributo, solo una attenta impaginazione centrica che sfrutta per assi i sostegni della tettoia del vaporetto.

Ma la scoperta della sequenza mi sembra sia, già verso il 1962, uno dei grossi fatti nell'espe-

rienza di Mulas. Beaton (11) aveva cercato, nei ritratti delle stesse persone, di ricostruire una specie di svolgimento temporale, ma Mulas, nel caso di Giacometti, come poi in quello dei *pop* americani, tenterà qualcosa di più complesso, costruire il sistema di comunicazione dell'immagine « artistica », spiegare il modello comunicativo dell'opera usando anche l'artista, il suo gestire, la sua mimica, come strumento critico, insieme portare la fotografia ad un livello di significazione complesso.

Invece cioè di costruire una sola immagine simbolica, come appunto certo Beaton, invece della mera giustapposizione artista-opera come in Bresson o in Brassai (12) o anche, e assai meno interessante, in Liebermann (13), decide di accettare il sistema della foto di cronaca, e dunque del montaggio di una esposizione, inserendo però nel sistema la figura, il personaggio. Una foto, della sequenza, è estremamente significativa, Giacometti che trascina in mostra un proprio pannello, camminando faticosamente, come una scultura sua in primissimo piano; poi Giacometti che situa questi pezzi nello spazio; infine Giacometti in attesa del premio, che mima in fondo se stesso, e la notizia della vittoria. Il volto di Giacometti è, come scrive la più attenta letteratura sull'argomento, da Argan alla Bucarelli a Calvesi un volto storico, segnato dal tempo come le sue sculture che sono riduzioni, fenomenologiche riduzioni del gesto, del passo possibile (14), eppure in questo caso la componente che, mi sembra, Mulas deve aver inteso nell'immagine, il tipo di forme che Mulas vi ha ritrovato è quella della serie che da Walker Evans va fino a Dorothea Lange, e cioè delle immagini, che sono nella storia della cultura occidentale, della *Farm Security Administration*, le immagini di Shahn fotografo (fotografo dicevo prima che pittore), le immagini che condensano nel loro tempo lentissimo una situazione.

Le chiavi per intendere questo profondo rivolgimento di interessi di Mulas sono quindi, mi sembra, i ritratti, un modo per andare oltre la cronaca, il teatro di queste vicende della *Biennale* dove l'attesa dei premi, le conversazioni al Florian, i gesti estraniati dei personaggi fanno parte di un canovaccio prevedibile (specie per Mulas) ed hanno un valore sottilmente ironico. Così quindi l'impaginazione vagamente *belle époque* dell'immagine di Titina Maselli al Florian, quella inclusa nello spazio enorme di Leo Castelli in Piazza San Marco si contrappongono, mi sembra, al discorso di sguardi tra Rauschenberg e Novelli o all'ironico montaggio di Fontana seduto sulla seggiola del « signor Ministro ».

Ma Mulas scopre ancora dell'altro, in queste sue esperienze, scopre lo spazio del possibile, scopre, fenomenologicamente non vi è dubbio, che l'uso della macchina fotografica significa - costituzione d'oggetto -. In effetti le immagini del 1968, Mario Nigro e la sua sala prima e dopo la copertura delle opere, in genere questi contenitori vuoti dove i pezzi ci sono e non ci sono, ci sono e sono assenti, giocano uno strano ruolo a contrasto con la vita partecipe, con altro tempo mentale, di Camilla Adami in piazza San Marco o di Ungaretti, vagamente luciferino tra due giovani accompagnatrici. La chiave di queste contraddizioni la troviamo in due immagini, quella della polizia alla *Biennale* e l'altra, più direttamente - di cronaca - (il fotografo, Mulas, sa fare la cronaca, rispetta l'iconografia della cronaca quando è necessario) della - caccia all'artista - sotto i portici della gran piazza veneziana. Una

volta di più però la fotografia più impressionante mi sembra quella dello schieramento dei poliziotti davanti ai tavolini rovesciati, alle seggiole sconvolte che recano tracce, appunto tracce (come le orme in quelle prime vedute urbane), tracce di fughe, di passaggi umani, da contrapporsi a questa ordinata coorte moschetto spallarm.

A questo punto, nella riflessione di Mulas, si deve inserire la coscienza della ricerca fenomenologica. Il rifiuto intendo dire del fenomenico e quindi della descrizione da parte del fotografo del mondo fenomenico come sistema di oggetti da documentare distaccato da noi, per fare largo ad un modo più complesso di costruzione, a quello, che coincide col nostro esperire, e che si definisce costituzione di oggetto. Per questo, in prosieguo di tempo, la durata delle fotografie di Mulas appare sempre accresciuta, e proprio perchè esse tendono a cogliere non tanto l'azione quanto i presupposti dell'azione, non tanto e non più il gesto ma i presupposti, gli antecedenti del gesto o anche, spesso, i risultati, le conseguenze del gesto. Il gesto resta ignoto, resta da costruire nella coscienza del singolo, resta una esperienza talmente individuata da non potersi descrivere. In questa maniera, acutissimamente, Mulas nega la funzione documentaria della fotografia e la dà una dimensione temporale affatto nuova.

Perciò le sue riprese di Fontana, che del resto lui medesimo esamina con tanta intelligente presenza, sono rimaste eccezionali nella storia della fotografia, anche immediatamente, appena vennero scattate nel 1965. Ma qui torna anche il discorso sulla poetica *Dada* che Mulas giunge a fare dopo la complessa serie di esperienze che ho già ripercorso.

Mulas fin dal 1962 aveva seguito, è vero, l'opera di Smith a Voltri; la grande fabbrica lasciata dall'Italsider a disposizione, la conversazione con gli operai, gli strumenti del mestiere, le pinze, i compassi, i ferri come da chirurgo, chirurgo del metallo, e ancora il gesto nel contesto dello spazio dilatato, il volto sotto la metallica maschera parascintille del saldatore, le prime geometrie dei pezzi metallici distesi per terra... tutto questo era già discorso contestuale, era già voler mostrare il processo costruttivo nel proprio farsi, era già insomma respingere la sola funzione documentaria per toccare un diverso modo di intendere l'operazione artistica, appunto questa come prassi. Eppure i resti della foto di cronaca, i resti del lavoro sui materiali erano ancora lì a condizionare Mulas, e così la tradizione dei films documentari sui maestri, da Picasso a Pollock, aveva già scoperto l'importanza del *processo* per intendere l'opera d'arte; peraltro Clouzot aveva fatto di Picasso un mago, un mago della accademia verrebbe da dire, mentre l'altro film aveva, del grandissimo pittore dell'espressionismo astratto, restituito attraverso il gesto appunto il processo inventivo; così se il primo appunto era documentario, e non altro, il secondo era modello di possibile creazione. Il primo strumento a posteriori, l'altro verifica del possibile, dell'intenzionalità, fissazione d'evento. Forse a un tal genere di operazione deve avere pensato Mulas elaborando il suo discorso su Fontana, intendo dire scegliendo il modo come rendere l'operazione di Fontana. Ed infatti come era possibile fotografare il - taglio -, l'effrazione insomma della superficie di Fontana? Come rendere la durata, l'intensità di un gesto che di fatto si concentra nell'attimo della sua realizzazione?

Apparentemente non vi era uscita, eppure Mulas intende il mantenersi, il dilatarsi del gesto, di quel gesto prima dell'inizio dell'operazione, ne restituisce appunto la complessità valutando cosa sia il dialogo con la parete bianca, cosa sia l'attesa, il *prima* di quel gesto che, in sé, non avrebbe invece significato. L'operazione diviene veramente *evento* e quella foto, quelle foto, il segno di una ormai acquisita intenzione fenomenologica. In certo senso anche se il volto di Fontana è controluce, anche se spesso l'artista è di schiena, le immagini sono veramente ritratto, questo è il ritratto dell'artista, non il suo volto ma il suo gesto, il suo modello operativo, la sua intenzionalità. Sarà questo un raggiungimento che ormai, da adesso in avanti, caratterizzerà sempre la ricerca di Mulas in questo ambito. Ecco perché l'immagine di Fontana dopo il taglio, il braccio mosso alla conclusione del gesto, il fotogramma con la lama che tocca il punto sulla tela che appena si ritira alla pressione, potrebbero benissimo illustrare certe parti delle *Idee* di Husserl o della citata *Fenomenologia della percezione* di Maurice Merleau Ponty.

Se ripresa di un artista significa ripresa del suo teatro nulla è più naturale allora che farlo recitare, farlo agire nel contesto delle proprie costruzioni. Calder così viene colto nel sistema della dimensione lucida della sua opera: nascosto dietro uno *stabile*, mentre mima col corpo lo svilupparsi nello spazio di un *mobile*; le sue sculture sono state riprese da Mulas in vari contesti, tutte quelle alla mostra di New York, quelle nello studio, e per Calder Mulas, attorno al 1964, si pone molti altri problemi, primo fra tutti quello della resa del particolare e della funzione quindi del particolare.

Dapprima, ricorda lui stesso, il gusto quasi materico gli suggeriva di scegliere quegli innesti di forme, quei rapporti che indicavano come le strutture erano state costruite; ma, quasi a conferma che attorno al 1964-1965 deve situarsi la coscienza del fare artistico come - evento - e quindi la presa di possesso dell'esperienza fenomenologica, Mulas studia più a fondo lo strutturarsi delle opere di Calder e in particolare il loro spazio possibile, l'articolarsi del loro spazio possibile. In tale prospettiva non serve mostrare un particolare costruttivo, quanto piuttosto mostrare l'insieme e non serve neppure inserire uno *stabile* in un paesaggio oppure in un interno molto caratterizzato: quello che viene studiato da Calder è la possibilità del movimento, dunque si deve evitare di costruire attorno a questa un ambiente che non potrebbe che disturbare un modello di percorso, un sistema di coordinate.

Mulas, in precedenza, ha già affrontato la questione del tempo e della relazione fra opera inventiva e universo naturale, studiando anche il rapporto fra due differenti piani linguistici, il letterario e il figurativo. Penso alla serie delle immagini per *Ossi di seppia* di Montale, realizzate nel 1962 nelle Cinqueterre, immagini che hanno segnato uno dei momenti di ricerca più alti e raggiunti nell'opera di Mulas.

Il problema era, come Mulas suggerisce nelle sue conversazioni, come illustrare un tema affatto letterario, anzi il problema reale era se, o meno, *illustrare*, traducendo le immagini di Montale in figure. Sarebbe stato, agire così, una mera prosecuzione del modello consueto di volume illustrato dove l'*icone* è una specie di commento pleonastico al testo, l'equivalente simmetrico della didascalia apposta a una qualsiasi immagine. Mulas decide di muovere,

invece che dal particolare, dal senso generale di quelle immagini, decide cioè di scegliere in *Ossi di Seppia* il tema della durata e quello del naturale, e di sfumare il resto, compresa la casa stessa di Montale, punto focale, in prospettiva poetica, del ricordo. E così escono una serie di immagini strepitose, ben conscie della cultura da Weston a Caponigro, di una densità e di una ricchezza enormi. La più nota forse, e certo una delle più care a Mulas, è quella ripresa dall'alto, la spiaggia che è appena una sezione al piede dell'immagine, il mare reso metallico dal sole riflesso e sulla riva la figura a braccia e gambe divaricate; un uomo-stella di mare; ma ancora altre, di rocce, di onde spezzate e ribollenti spuma, di sassi unti di risacca in primo piano o di cicli e orizzonti grigi e tesi come in un Turner immoto segnano una comprensione profonda, una affinità totale tra Mulas e questo universo poetico: Montale, il poeta che Mulas sapeva per intero a memoria . . .

Ma le ricerche di Mulas prima della partenza per gli Stati Uniti sono molteplici e non casualmente alcune vertono sul teatro, un tema al quale dovremo anche in seguito tornare. Mulas viene infatti chiamato da Strehler a fotografare appunto il *Galileo*, il grande spettacolo in maniera così completa da renderne possibile in futuro un'analisi critica. Così, d'accordo col regista, viene elaborato un modello centrico di ripresa, coincidente con l'*optimum* della convergenza delle linee prospettiche della scena verso la platea, dove si piazza l'operatore scattando di fatto, a tempo costante, le immagini; anche dal graduarsi della luce e dall'incisione maggiore o minore delle figure (se sono o no - mosse -, etc) sarà possibile così restituire i moti e ritmi di scena.

Ma l'evento fondamentale nel percorso di Mulas è senza dubbio il viaggio americano, maturato, una volta di più, nei padiglioni della *Biennale* del 1964, quella che di fatto divulgò in Europa i *pop*. Si trattava di una esperienza da compiere e Mulas parte per New York e vi torna due volte, a lungo, introdotto da amici negli studi dei maggiori artisti della corrente, a compiere quelle che senza dubbio sono le più intelligenti presenze critiche fino ad oggi registrate su quel mondo.

Mulas in questo caso si trova dinanzi alcuni ostacoli: non conosce tanto a fondo l'inglese da fare vere e proprie interviste agli artisti, come in certo senso aveva fatto Liebermann (15), non intende neppure porsi sul piano della partecipazione come Brassai per Picasso; deve scegliere quindi di esprimersi semplicemente col suo *medium*, ed infatti il volume, che uscirà solo tre anni più tardi (per ragioni indipendenti dalla sua volontà) non reca didascalie esplicative, commenti paracritici. Sono le immagini che da sole esprimono la storia. Il libro, quello che sarà il libro, ed ora quindi la ricerca, si compone di una serie di fotografie di Duchamp e quindi di blocchi di immagini puntate su singoli artisti ma, prima, sul loro modello di esistenza. In queste ultime Mulas sa cogliere perfettamente, dopo le ricerche per le varie edizioni della *Biennale*, il senso di una vicenda individuata con tempi, ritmi, relazioni differenti; si sente a proprio agio, documenta questo *esistere*, dal collezionismo raffinato, i

bronzetti rinascimentali contrapposti ai violenti pezzi *pop* o le feste-*happening* coi loro personaggi, con l'estraniamento, con le visite dei poliziotti, con la grande tavolata amicale. Le scoperte di Mulas però sono gli incontri coi singoli artisti, e qui veramente viene misurandosi il grande passo compiuto dai tempi del - gesto - di Fontana, qui veramente si comprende la novità ideologica del discorso del fotografo. Se infatti Mulas non deve documentare l'opera ma il personaggio che costruisce l'opera, come è ben necessario in un contesto come questo dove l'atto, la scelta, il gesto sono tanto importanti, allora anche il fotografo costruisce, mentre riprende, una specie di sistema *dada* estrapolando dal fluire del reale, costituendo quindi l'oggetto medesimo del suo dialogo. Mulas quindi attua, nei differenti casi, tempi, modi opposti di ripresa, non costruisce un *clichet* cui adeguare i personaggi ma adatta il suo ai loro modelli e li intende criticamente. Non sarebbe possibile seguire qui tutte le differenti operazioni condotte da Mulas, e del resto le sue stesse ricchissime analisi qui pubblicate sono davvero una guida preziosa e insostituibile: alcune sue letture sono infatti conquiste critiche. Per Lichtenstein, la scoperta del rapporto complesso, di relazione sistemica direbbe un matematico, tra fumetto e dipinto, e ancora il processo di costruzione dei quadri anche più monumentali, ironicamente raggiunto per piccole giustapposizioni di micropennellate. Per Poons la durata, la riflessione prima di posare il tocco stratificato. Per Barnett Newman la spazialità e temporalità dell'opera che diventa sigillo, con le sue strisce verticali, di un arco di tempo estremamente lungo. Per Chamberlain il bricolage dello studio e l'esuberanza dell'esistenza vedute da vicino, lette partecipativamente. Per Jim Dine la stratificata articolazione il rapporto compresente tutto-parti. Per Noland la costruzione nello spazio del suo sistema geometrico. Per Warhol la presenza, il senso complesso e la durata di un suo *ritratto* cioè la ambiguità semantica della sua stessa immagine di grande progettatore di opere; uno studio, quello di Warhol, che è anche una scena teatrale.

Ma la chiave di questa serie di foto la troviamo certamente nel gruppo delle riprese di Marcel Duchamp, da Mulas voluto a capo d'opera nel volume *nuovaiorchese*; si tratta di immagini del 1965, immagini che sono state scattate dopo una meditazione che va ben più indietro dell'immediato rapporto col personaggio. Duchamp è colui che ha assunto il metodo della acotestualizzazione come modello critico dell'estraniamento nella nostra cultura; Duchamp è colui che ha fatto, e con lui Man Ray e pochi altri, del movimento *Dada* un fatto critico nel sistema e del sistema della nostra cultura. Riprendere Duchamp vuol dire porsi un problema di riflessione sul fare artistico, sul suo tempo e la sua intenzionalità. Duchamp viene fotografato non mentre realizza qualcosa, e tantomeno mentre agisce ma mentre esperisce il grado zero, il primo livello dell'esistenza: mentre cammina, oppure mentre sta immobile dinanzi a una scacchiera di cemento nel *Central Park* di New York o mentre, ironico, sorride davanti a un suo pezzo al *Museum of Modern Art* o mentre guarda l'immagine di se medesimo che gioca a scacchi con una donna nuda, una specie di sistema di rimandi speculari dove il gesto, appunto, è solo possibile. Il senso di questa sua opera è appunto l'esistere e il camminare, ha scritto Mulas, è forse il primo manifestarsi dell'esistere; Duchamp cam-

mina, pone se stesso come esistente, nell'universo dei fatti il suo camminare insomma è evento.

Ecco perchè queste fotografie chiariscono le ragioni del grande risultato critico del volume *nuovaiorchese*: esso, come quelle, testimoniano anzi sono eventi.

Nel percorso di Mulas, comunque, troviamo (ribaltati) alcuni altri temi che sono una specie di modello canonico nella biografia del fotografo, del grande fotografo « internazionale », appunto la documentazione del viaggio.

Nella vicenda della fotografia il reportage in molti casi è diventato o il diario di una città (Bresson su Parigi) oppure la ripresa, da parte di un fotografo occidentale, delle culture aliene, con un confronto ironico, che individua lo strano, l'estraneo, il cattivo gusto altrui, imponendo un implicito e razzista confronto. Questo metodo è stato respinto da Mulas che anzi, con sensibilità sottile, ha compiuto un discorso profondamente differente.

Intanto non fotografa soltanto la città, come nel caso di Mosca, ma la città e la campagna, il paese, ed infatti la serie si intitola *Russia* (1960); quindi tende, staccandosi dalle intenzioni ironiche di Bresson e dal discorso più criticamente esasperato di Klein (16) a rendere la dimensione, i rapporti, i percorsi, gli spazi, le persone. Così quindi, e per la prima volta, abbiamo immagini che vogliono renderci partecipi di un modello esistenziale, di una vita di relazione, non dell'ironia di un giudice sovrammesso o della retorica di una partecipazione asseverata sul piano dell'ideologia. Certo anche queste immagini hanno una loro iconologia, intendo dire cioè che Mulas vede la Russia anche attraverso il sistema di immagini che quel paese ci ha fatto di sé vedere, ma non sono le immagini dei fotografi, quanto quelle dei cineasti, di certo Pudovkin ad esempio, o di Dovzenko, o del primo e più alto Ciukrai.

E l'esperimento, del rapporto con una civiltà e con la sua cultura d'immagine, torna a New York evidente quando, nel 1964-1965, a *latere* dell'esperienza sui *pop*, Mulas riprende molte immagini che veramente potrebbero essere riunite in sistema; dietro c'è la ricerca di Frank, del Frank grandissimo di *The Americans* (edito nel 1959 per la prima volta) (17) ma c'è soprattutto quella capacità caratteristica di Mulas di cogliere i segni di una cultura, per esempio il sistema dell'immagine *pop*, nello spazio reale, di identificare nell'immagine più consueta e usurata quello che altri avrebbe detto il tipico.

Alla già ricchissima esperienza di Mulas dobbiamo ora aggiungere alcuni altri gruppi di opere molto importanti e prima di tutto le scene teatrali per *Giro di vite* (1969) e per *Woyzeck* (1970). Si tratta di due gruppi affatto diversi e che vanno letti distintamente. Nel primo il riferimento fotografico potrà sembrare pure certo Weston o ancora Caponigro ma per me l'idea viene a Mulas direttamente dall'universo della cultura pittorica, dal surrealismo, quando applica la solarizzazione per costruire veramente un sistema di immagini allucinate, il tronco antropomorfo, il grande albero, il castello dalle finestre allagate di luce, la torre del castello con l'apparizione luminosa dietro la scultura, gli interni con le figure enormi, dilatate, infine lo stagno opaco come metallo o il muro splendido di pietre biancheggianti. Per *Woyzeck* invece la chiave è la tradizione informale, il rifiuto, con riprese anche dalla cul-

tura del realismo e con l'inserimento di alcune vecchie immagini di spazi possibili (quella citata del dormitorio deserto) che sono di una altissima tensione espressiva.

Ma la chiave figurativa, la chiave dall'universo d'immagine della cultura figurativa serve ancora a Mulas per riproporre un tema, il nudo, che è un *leit motiv* della cultura fotografica ma che, in questa forma, non abbiamo mai trovato espresso; la serie dei gioielli di Arnaldo Pomodoro, gioielli d'oro, lucidi, spezzati dentro ed opachi, con qualcosa di arcaico, lo fanno orientare verso una modella negra e decide quindi di accentuare questo contrasto delle due materie in sede di stampa per chiudere come nell'ombra il corpo della donna. E quello viene usato come supporto, ma come un supporto che ricorda le scelte di Brancusi e quelle di Modigliani delle *varianti*, un supporto quindi che, anche così ridotto, significa. Mulas, parlando di questi splendidi pezzi, ricorda di avere individuato sempre, al centro del fotogramma o in una zona nodale del medesimo, i gioielli, mettendo ai margini il sistema del corpo, e questa sua intenzione evidente dà un nuovo polo di lettura ad un'immagine la cui articolazione semantica, le scelte dei tagli e dei gesti della figura usata come modello, è parte ormai della storia pittorica e plastica del nostro secolo.

Viene adesso il problema del ritratto di Ugo Mulas, un altro momento-indice nel percorso di un fotografo. Mulas, con ogni probabilità, ha meditato a fondo non soltanto i contemporanei e, primo fra tutti, Man Ray e poi Warhol, ma anche e prima la cultura ottocentesca e in particolare Nadar. Vengono ora una serie di altre scelte; far ritratto in fotografia vuol dire ad esempio passare attraverso il grande Beaton, ma anche attraverso l'ironia di Bresson; fare ritratto per Mulas vuol dire pure riconoscere o conoscere altre chiavi, tra cui fondamentali quella della *Farm Security Administration* e di Dorothea Lange, di Ben Shahn e di Walker Evans che, del resto, derivano negli Stati Uniti da una cultura che risale fino al grande Strand, a Steiglitz, a Steichen (19).

Il ritratto in Mulas non è un genere ma tanti generi quanti sono i modelli culturali dei personaggi; intendo dire che un ritratto per Mulas è una interpretazione, attraverso la cultura fotografica o quella pittorica caratteristica, di un fatto. E a questo punto potremmo naturalmente esemplificare con molta larghezza: di sapore americano (nel senso sopra indicato, della *Farm Security*) è il ritratto di Arthur Miller, legati alla esperienza di Beaton quelli di Piovene o di Strehler per l'intenzione di costruire una serie di simboli, ancora « americani » Abbado o Pollini...

Quello che caratterizza peraltro la serie notevolissima di queste immagini è la loro durata e, veramente, la loro capacità mitizzante; tanto in fondo c'era, nel ritratto degli anni trenta americano, di documento impietoso di una situazione civile tanto qui diversamente invece troviamo di sottilmente ironico; è la lezione della cultura europea, la civiltà di Clair, il distacco di Duchamp, o forse la stessa ideologia a dettare a Mulas questo modo di costruire l'immagine. Certo è che questa non si lega a una tecnica o a uno stile ma impiega le tecniche (che sono stili del passato) come *media* linguistici, come strumenti di lettura critica. A volte il ritratto è un *identikit* (Bonito Oliva, gli Agnelli), altre una restituzione nell'ambiente (Castellani, Ottieri, Ponti, Fallaci, Emanuelli), altre ancora è volutamente mitizzante (gli

occhi di Barnard) o composto come nell'edizione ottocentesca di un trattato sulla *divina proporzione* (Morandi) o ancora ambiguo (Parise) o scherzoso (Alberti). Forse, rammentandoci della chiave teatrale che tanto gioca nell'esperienza di Mulas, potremo di molti fatti trovare spiegazione, ad esempio confrontando le immagini di Eduardo de Filippo attore e quelle di Eduardo fuori di scena, sempre ritratti si dirà, ma due caricati di una *vis* narrativa e retorica evidenti, due invece ironici, distaccati, lo sguardo non casualmente simile a quello di Duchamp che esce da dietro il *rideau*.

In questo senso anche nel ritratto Mulas molte volte recupera quella non partecipazione, quella sospensione di giudizio che caratterizza certo fotografare di Man Ray (20), e che in Mulas diviene modo appunto di costituzione d'oggetto. Anzi proprio nel ritratto, nel patriarcale-ironico Carrà, nel sottilmente demoniaco De Chirico, nel Guttuso - barocco -, nel Carreri - divisionista -, nel Quasimodo impiegatizio, nel Montale a dialogo (un dialogo di affini) con l'uccello, cogliamo più a fondo quella *epoché* che è la chiave di rilettura, come mostreranno le « Verifiche », per intendere Mulas. In fondo anche certe scelte, persino quelle « documentarie » sul *Galileo*, diventano in questa prospettiva estremamente coerenti e quasi necessarie.

5) LA « RIDUZIONE » DELLE VERIFICHE

Che cosa vuol dire nel percorso di Mulas *verifica*? Quando e perchè Mulas ha ritenuto importante iniziare una ricerca che rimettesse in gioco il metodo e lo strumento stesso del fotografare?

La vicenda di Mulas si è svolta, lo abbiamo visto, all'interno di un dibattito continuo tra la ricerca dadaista e i modelli « artistici », quelli della cultura pittorica più avanzata a partire dalle prime *Biennali* del dopoguerra, in particolare da quella del 1954.

La questione della durata dell'immagine quindi è stata, nella ricerca di Mulas, il punto forse nodale, il momento di stacco da una idea della fotografia che potremmo dire, nella cultura europea, bressoniana, per entrare in una dimensione assolutamente diversa. Una scultura, un quadro hanno un loro tempo, una durata che muove da alcuni presupposti costitutivi: nell'opera si deve evidenziare non soltanto il tempo di stesura artistica ma anche il tempo di lettura dello spettatore.

L'opera si pone come -altro- dall'artista e dallo spettatore, è un termine medio che peraltro li accomuna, è un sistema significante.

Mulas ha troppo a lungo fotografato, ha troppo a lungo elaborato i tempi degli artisti, il loro modo di atteggiarsi nei confronti dell'opera, ha troppe volte partecipato a discussioni, amichevoli, lunghe, spesso accanite, sul *comportamento*, sulla *pop*, o sull'espressionismo astratto, ha stratificato troppo queste esperienze dentro di sé perchè adesso esse possano non determinare, in un momento particolare della sua esistenza, una nuova riflessione.

E ancora un altro elemento della sua cultura, specifico del fare il fotografo, del suo essere

fotografo, mi sembra giochi a fondo come componente essenziale di questo ritorno alle origini: l'aver tante volte ripreso l'operazione creativa nel suo farsi, dal momento della gestazione in avanti; una sequenza, come quella di Fontana (o come quelle della gran parte dei *pop* americani) può essere assunta in questo caso a modello. Mulas cioè ha saputo scoprire, in questi suoi incontri, che il farsi dell'opera è importantissimo per chiarire il risultato terminale; quello che le fotografie rese note da Rudolph Arnheim degli *-stadi-* di *Guernica* hanno dato alla cultura figurativa, quello che le radiografie tante volte offrono alla storia dell'arte Mulas ha cercato di ricostruirlo nella ricerca sugli artisti contemporanei. Ma, naturalmente, c'era in lui una consapevolezza non solamente tecnica o storica dell'importanza del proprio lavoro ma una presenza ad una cultura, la fenomenologia, che del farsi dell'opera e, quindi, del suo essere-qui fa una delle chiavi della ricerca.

Riprendere Noland o Newmann, Dine o Fontana mentre costruiscono un'immagine vuol dire seguire un'opera dal suo grado zero, dal suo momento di intenzionalità, di possibile esistente al momento in cui si verifica la costituzione d'oggetto.

La conoscenza della tecnica di realizzazione, conoscenza che in chiave idealistica ogni fotografo per il solito respinge, è, in questa direzione, un momento essenziale; non peraltro una semplice strumentazione, in quanto la tecnica prima di essere isolata come tale dalla cultura idealistica è, appunto, invenzione e quindi *-stile-*, ma appunto la tecnica come presupposto indispensabile, costitutivo dell'immagine che da essa non può prescindere in quanto vive appunto e solo in dialettica con quella, altrimenti l'immagine stessa non esisterebbe.

Altra essenziale componente è quella processuale. Esiste una durata della costruzione della opera ed esiste una durata di apprendimento dell'opera da parte di chi guarda; questo inerire duplice della temporalità all'opera significa che colui che crea realizza un « evento » e che questo evento si collega a noi, al nostro essere-qui, secondo parametri, ritmi che di volta in volta vanno individuati. Questo è, ancora, il significato della ricerca di Mulas nel campo della documentazione (così detta) sugli artisti, questo è ancora il senso più profondo e la novità più palese del suo lavoro; attraverso le sue immagini le opere stesse diventano « eventi ».

Ora il problema è ancora questo, prima di affrontare le *Verifiche*: che cosa ha voluto dire, per Mulas, costruire questa scelta di opere che è, essa stessa, una grandiosa autoverifica. Come tale, è stata da Mulas tradotta in un unico linguaggio. Tutte foto in genere di analogo formato (50x60), tutte foto stampate col margine giusta una mitica sincerità d'immagine che corrisponde alla rigorosa analisi dei materiali fotografici compiuta nelle *Verifiche* propriamente dette, tutte foto scelte secondo una concezione emblematica e sistematica del proprio percorso. Esse infine, montate su lastre di alluminio, chiuse in una cornice di alluminio e di plexiglass sono, prima che fotografie, oggetti. Mulas anche qui, consciamente, ha voluto respingere il consumo dell'immagine fotografica, la sua sistematica distruzione anche fisica nel nostro sistema, ha voluto anche attraverso questo tipo di strutturazione fisica fornire una durata. Foto è un oggetto, non una immagine soltanto.

Torna più chiaro adesso intendere come mai, attorno al 1970, Mulas abbia deciso di compiere una verifica dei mezzi così detti tecnici della fotografia, delle sue possibilità linguistiche verrebbe da dire, della struttura del discorso fotografico, della sua sintassi, delle sue variabili. La sua, peraltro, non poteva che essere una verifica di una lingua storica, di una lingua ormai strutturata, non poteva non tenere conto di una lingua che appunto si è stratificata attraverso alcuni ben precisi momenti. Il realista appunto, col mito della immagine che si costruisce da sé, senza intervento dell'uomo; il dadaista; l'ambiguità doppia della cultura surrealista. Ma Mulas doveva andare oltre queste tematiche, che pure sono la spina portante dell'intera cultura delle *Verifiche*, doveva toccare quello che Barthes avrebbe chiamato il grado zero della fotografia ma che, in termini fenomenologici, assai più prossimi alla ricerca di Mulas stesso (che si interessava, ripeto, della *Fenomenologia della percezione* di Merleau Ponty), sono i momenti della-costituzione di oggetto-(21).

La fotografia infatti, a ben pensare, potrebbe rappresentare un vero e proprio modello per una discussione fenomenologica (22); in essa si condensa infatti la visione individua del fotografo e il sistema degli oggetti: il *-vero-* oggetto è quindi la foto stessa, unità indivisibile, blocco con una sua precisa durata, quindi evento. La genialità di queste *Verifiche* sta appunto nella volontà ribadita di cogliere da un lato il costituirsi di oggetto, dall'altro di collegare questo ad una sistematica (e come sarebbe stato altrimenti possibile?) che implica l'intera semantica fotografica puntata su quei tre nuclei delle avanguardie già ricordati.

La lettura che si potrà qui di seguito fare di queste ricerche di Mulas cercherà di tener presenti questi momenti semantici senza perdere di vista la sintattica delle immagini e il loro tempo. La prima, *Omaggio a Niépce*, mi sembra riferibile, sul piano della poetica, alla cultura *dada*; se pensiamo alla *-fontana-* di « Richard Mutt », l'operazione condotta da Duchamp non appariva sostanzialmente differente, era veramente il momento originario della scultura che è l'atto di scelta condotto dall'artista. Qui Mulas individua, e la dedica a Niépce ce ne fa fede, nella scelta del rapporto, quello con la luce e con una mediazione attraverso una certa sostanza (la gelatina sensibile distesa sulla celluloido), il momento *-aurorale-* della costituzione d'oggetto (23). Mulas stabilisce i parametri tecnici dell'analisi; il film tranciato secondo lo schema dei provini, la lingua esposta alla luce e dunque in negativo bianca e la coda del film, al solito coperta di colla e quindi non colpita dalla luce; della pellicola leggi tra le perforazioni la numerazione progressiva e il marchio della casa: due dati. La *-durata-* di questo oggetto, estrapolato dal suo contesto di fruizione, esattamente come nel caso dell'orinatoio di Duchamp, è indefinita. La pellicola è cioè disponibile a qualsiasi tempo, a qualsiasi durata di evento proprio perché è aperta ad ogni evento possibile. Come Newmann o Poons dinanzi al gran bianco della tela, come Fontana prima del « taglio », la pellicola diventa una spazialità possibile, e dunque una convergenza di spazio e di tempo (lo spazio e il tempo, artificiali distinzioni, sono nell'evento, ma l'evento qui deve ancora prodursi). Quindi un grado zero della scrittura fotografica, ma un grado zero storicamente legato alla scelta *dada* ed alla riflessione husserliana di Merleau Ponty.

La seconda verifica, dal titolo *L'operazione fotografica*, è dedicata a Lee Friedlander. La si potrebbe dire una scelta nel senso dell'ambiguità della immagine e, del resto, l'uso dello specchio, del - doppio -, ha un preciso senso simbolico nella cultura manierista e, sempre, un valore profondamente estraniante. La costruzione è complessa: uno specchio di fronte alla finestra, l'ombra di Mulas e del montante della finestra sulla parete, quindi l'immagine specchiata di Mulas col volto - dentro - la macchina fotografica: il fotografo non - vede - se stesso; come dice Merleau Ponty noi non conosciamo realmente il nostro corpo, il nostro volto, al massimo conosciamo l'immagine, le immagini del nostro corpo che i *media* (le fotografie, un film) ci offrono, ma il nostro volto ci è, di fatto, ignoto. La dedica a Friedlander è significativa. Se già il libro di Frank *The Americans* (24) era stato molto importante per Mulas, adesso giocano altre e più complesse suggestioni, come quella della fotografia dello stesso Friedlander veduta da Jim Dine, un interno con un televisore acceso, un interno dove la sola presenza - viva - era appunto l'immagine del televisore, o altre dove l'ambiguità della ripresa, e quindi del fotografo testimone sempre presente ai suoi personaggi, viene denunciata chiaramente attraverso un riquadro che lo riflette, oppure attraverso un contrasto di tempi e di ritmi, un contrasto fra un movimento reale che diviene apparente o tra le differenti funzioni spaziali di due personaggi.

Piacerebbe poter ricostruire le discussioni tra Frank e Mulas sul problema della presenza del fotografo alla propria scena, e quindi sulla funzione del fotografo che costituisce l'oggetto, si potrebbe dire. Le due posizioni iniziali, quella di Mulas testimone e quella di Frank attore, in apparenza contraddittorie, di fatto sono perfettamente reciproche e integrate. Il testimone Mulas vuole che nella immagine si intenda la presenza dell'operatore e Frank evidenzia semplicemente questa funzione addirittura inserendo due tempi, come si diceva, due o più possibilità esistenziali nel medesimo contesto.

Nessuno di questi modi di ripresa ci permette di parlare di realismo ma, semmai, il discorso, questo discorso sull'ambiguità dell'immagine, ci riporta alle più sottili ricerche surrealiste di Magritte, peraltro riportate all'universo contemporaneo e non ad un metamondo di segni simbolici.

Che il problema del tempo, che è quello della fenomenologia, sia uno dei temi di fondo della ricerca di Mulas lo mostra la terza verifica, dal titolo *Il tempo fotografico* e dedicata a Kounellis. L'episodio fotografato, alla mostra *Vitalità del negativo*, non poteva essere inteso nella sua valenza di evento col *medium* fotografico usato semplicemente quale registratore, anzi il *medium* stesso impediva una tale possibilità. E di questo Mulas si rende perfettamente conto: alla ricerca di Kounellis, che espone il pianista che suona, Mulas sostituisce un equivalente, riporta al proprio linguaggio fotografico un sistema segnico di fatto estraneo: se il discorso di Kounellis era sulla ossessiva durata della musica, Mulas trasferisce questo stesso - tema - e lo trasforma nell'ossessiva durata dell'immagine. La durata è espressa dalla crescita o svolgimento progressivo dei numeri dei fotogrammi, l'ossessione è data dall'iterazione e dalla aspettativa, delusa, di trovare una variante a questi eventi staccati che, di fatto, si sovrap-

pongono. Così quindi i trentasei fotogrammi, un limite fattuale del film, propongono in spazi differenti un tempo medesimo e così il sistema vive nella contraddizione tra questa possibilità di tempi distinti che non si realizza, ma che rimane, e questa effettualità di uno spazio coincidente.

Ma la fotografia non è soltanto possibilità. Morris direbbe sintattica e semantica, ma anche pragmatica: è storia. E la quarta verifica, dal titolo appunto *L'uso della fotografia*, dedicata ai fratelli Alinari, vuole dimostrarlo. Vittorio Emanuele II vi è rappresentato in due immagini apparentemente simili ma, di fatto, profondamente contraddittorie; una, la prima in ordine cronologico, ripresa al vero, ritratto di un vecchio nella tradizione migliore del verismo ottocentesco, la seconda, dopo il ritocco, immagine idealizzata di un re, del - vero - re. Nessuna delle due, appaite sulla stessa lastra dal fotografo desideroso di economizzare spazio, di far più pose per giungere alla foto-biglietto, specie di santino di corte, è quindi immagine reale, o ambedue; la seconda in ordine di tempo, quella che ha subito il ritocco, mostra non solo, come è ovvio, la distanza tra la funzione della fotografia e il momento della sua ripresa, la distanza tra creatore e fruitori, ma soprattutto il contrasto tra due tempi semantici: la prima è legata al transeunte della foto di cronaca nell'accezione di tre generazioni or sono, l'altra vuole suggerire un altro tempo, un metatempo, l'eterno, l'ideale accademico della bellezza regale, immagine sacrale, quindi mitica e dunque collegata a modelli. E' perciò anche immagine di consumo e funzionale a questo consumo.

La riflessione di Mulas non verte soltanto sul problema del tempo o dello spazio fotografico ma anche sulla traduzione di questo tempo e spazio attraverso quel sistema ottico convenzionalmente scelto, il sistema della - camera -, che da Man Ray in avanti sappiamo essere un *medium* possibile, non l'unico *medium*, un modello di riporto non l'unico modello di riporto dell'immagine sul piano.

L'ingrandimento, quinta verifica, *il cielo per Nini*, vuole riportare al mondo del visibile quel momento iniziale della conoscenza fotografica che Mulas aveva individuato nella pellicola non impressionata. Questa volta il processo è simmetrico: se il negativo era, non impressionato, assenza di luce, il cielo è totalità di luce, ma anche questa volta una luce non determinata, una luce senza evento, e l' - evento - Mulas lo crea nel processo della strutturazione dell'immagine. Mulas cioè costruisce un percorso dai trentasei fotogrammi di cielo al fotogramma ingrandito al massimo, fino al limite della grana, ed infine passa oltre, va al di là del « visibile », chiude il cerchio fino a giungere alla granulosa materia dei sali d'argento; all'interno di una poetica *autre*, di una poetica *informel* questi sali fan pensare a Mulas ad un muro, ad una parete, e così la distruzione di immagine raggiunta sul piano - tecnico - viene recuperata e quindi negata attraverso il modello funzionale della nostra memoria, l'associazione. Sullo stesso tema, *l'ingrandimento*, e questa volta ripensando alla finestra di Gras di Niépce - Niépce, ma con un discorso complesso sull'uso della fotografia, è la seguente « Verifica », compiuta riprendendo dalla finestra della propria stanza il cortile dove si affaccia un deposito di materiali fotografici della Agfa. Mulas fotografa il cortile su film Agfa e stampa il foto-

gramma a contatto; quindi la scritta della ditta sta sul bordo, a livello della perforazione; il momento ulteriore è quello dell'ingrandimento del fotogramma nel suo insieme, dove l'immagine dell'insegna ancora non appare; infine un macroingrandimento, ai limiti della lettura, dove ancora una volta si evidenziano i sali d'argento che però costruiscono ancora la scritta a losanga, sempre Agfa. L'immagine di marca, esterna al film nella prima verifica, viene di colpo momento nodale e chiude, con chiara allusione alla mercificazione, il ritorno al livello - originario - dei sali. Nella società del consumo è merce anche la possibilità di scrittura.

Il Laboratorio, la settima « Verifica », è un omaggio a Man Ray che va oltre Man Ray. Il grande fotografo americano aveva inventato il « collage » fotografico di oggetti, per così dire, il montaggio in camera oscura, direttamente sulla carta, di sistemi di immagini, ombre, impronte, ma anche questo, osserva indirettamente Mulas attraverso la VII Verifica, è un momento ulteriore che non esamina un *medium* ma usa un *medium*, nel caso appunto le mani, primo strumento del fotografo. E sono queste mani, speculari nella loro distinzione nero / bianco, ombra e realtà se le vogliamo leggere come negativo-positivo, distinte nelle funzioni di sviluppo e di stampa, sono queste mani, con le loro rughe, mani interne alla poetica del calco *pop* di un Segal, sono queste mani di essere appunto bloccate nella loro « datità », mani rugose come certe foto di Dorothea Lange o di Evans: ancora una volta la civiltà visiva di Mulas ripropone non casualmente e trasforma i propri modelli.

L'ottava verifica, *Gli obiettivi*, dedicata a Davide Mosconi, è una ricerca sintattica, come avrebbe dovuto essere l'undicesima verifica, non realizzata, dedicata ad Arnaldo Pomodoro e dal titolo *L'ottica e lo spazio*. Il problema è appunto, in ambedue, di stabilire il nesso che, dato un certo tipo di proiezione sul piano attraverso l'obiettivo, si viene stabilendo tra le varie parti di un'immagine. Nella prima delle due « Verifiche » il confronto è tra un grandangolo ed un tele, nell'altra avrebbe dovuto essere tra lo stesso genere di lenti ma partendo, questa volta, da un sistema più complesso, lo - studio - appunto dello scultore per giungere fino al particolare isolato del personaggio.

L'idea di Mulas era di dimostrare che, mutando il tipo di proiezione o, ancora, mutando i rapporti, direbbe la psicologia della *Gestalt*, tra figura e sfondo, viene completamente cambiato anche il valore semantico dell'immagine. L'obiettivo quindi è un vero e proprio modello sistematico e la sua scelta può confrontarsi alla scelta, in letteratura, di una certa tradizione di genere; è cioè una chiave di lettura del reale, che può - tradurre - in romanzo o cantare di gesta, poemetto o satira.

La nona verifica è ancora fondata sul sistema della sequenza e si intitola *Il sole, il diaframma il tempo di posa*. Si tratta di una convergenza dei motivi della ricerca della quinta verifica e della terza, questa volta però intenzionati ad affrontare il problema del tempo di posa; di questo si dimostra di fatto la correlazione alla luce, e quindi la convenzionalità, dato che appunto il sistema di immagine, il percorso di trentasei pose è di fatto simmetrico; intendo dire che l'analisi dello spazio e del tempo distinti sono, appunto, nel sistema fotografico, che è sem-

pre - evento -, improponibili. In questo senso la nona verifica è profondamente fenomenologica, una specie di controllo in vitro di un postulato.

La decima *Verifica*, anch'essa non realizzata, avrebbe dovuto analizzare il formato¹⁶ e, di fatto, compiere un discorso sul valore semantico dell'immagine dal livello della grande foto di insieme (un palazzo milanese di vetro e metallo, le finestre tutte serrate, ripreso possibilmente di mattino, uniforme e ossessivo) fino a giungere, giù giù, al formato tessera: poco a poco il numero delle finestre chiuse nel foglio a stampa doveva ridursi fino a giungere al minimo, poniamo ad una sola finestra. La quantità, il decrescere della quantità si sarebbe trasformato in mutamento qualitativo, cioè appunto semantico. La stessa foto, e quindi il suo particolare, avrebbe dovuto mutare di segno, cioè di valore simbolico.

La dodicesima *Verifica* ha una lunga storia: si intitola *La didascalia* ed è dedicata a Man Ray. Mulas segue Man Ray per una intera giornata milanese, lo riprende in galleria da Marconi, gli gira attorno, ma Man Ray non è Duchamp (il grande Duchamp della serie *nuovaiorchese*), il suo gestire o agire, il suo essere-vivente, non gli appare significativo, e così Mulas decide cosa che di solito non fa mai, di seguir - il fatto - con la macchina fotografica fin giù, lungo le scale dove Man Ray, passando dinanzi a un riquadro di stucco vuoto dice « questo è il mio ultimo quadro »: un quadro possibile ma non-esistente, un tempo-spazio sospeso. Era evidentemente inconcepibile costruire quell'evento in fotografia e Mulas, come del resto nel caso della terza verifica, doveva reinventare: l'idea di scrivere a macchina la frase dentro il riquadro gli ha così permesso di rendere spaziale un fatto sonoro che, di per sé, significava poi un non-fatto, poiché il dipinto di per sé non esiste, c'è solo la scritta che lo enuncia. La fotografia di Mulas conserva dunque la possibilità, la libertà dell'evento, e pone in rilievo anche la funzione ambigua della didascalia che si sovrappone all'immagine e la connota; è la didascalia quindi che indica il modo di lettura dell'*icone* ma se la didascalia, come in questo caso, si scontra con una non-immagine, pone in risalto appunto la propria assoluta arbitrarietà. Nell'ambito della poetica di Man Ray la didascalia sul quadro bianco si riconduce all'operazione dadaista della estrapolazione, come appare evidente.

La tredicesima verifica, *Autoritratto con Nini*, presenta molti problemi critici; prima di tutto Mulas ha voluto proporre un doppio ritratto, ponendo sé e Nini alla stessa distanza dall'obiettivo ma riprendendo metà negativo per volta e sfuocando la propria immagine. Mulas non usa, di solito, lo sfuocato ma, in questo caso, la scelta è stata cosciente, ed anche il modello, vagamente costruttivista, alla Tatlin, della propria immagine non è casuale. Nini sembra uscita da un film di von Sternberg, precisissima nel disegno sottile dei capelli, nei lucori tenui della pelle, Ugo sta come prendendo forma oppure scomparendo, la sua è un'immagine non definita e lui stesso suggerisce la chiave di lettura fenomenologica: Merleau Ponty e l'impossibilità per noi di vedere il nostro viso e anche di sentire come oggetto il nostro corpo che viene invece sempre sentito senziente.

Il problema di questa « verifica », a parte l'iconologia costruttivista che pure è una chiave per valutarne il significato, è quello del diverso tempo, della diversa durata delle due immagini e della loro opposta spazialità; ciò che nel volto di Nini è limite (e bilanciano anche i numeri

dei bordi) esistente diviene in quello di Ugo possibilità di relazione; tempo istantaneo fissato contrapposto a durata. La messa a fuoco poi viene a coincidere con due livelli dell'io secondo la partizione freudiana, con l'ego (Nini) e con l'es (Ugo), meglio: conscio e subconscio. Presenza e ricordo.

L'ultima *Verifica*, senza numero, dedicata a Duchamp, assume un segno particolare alla luce di quanto si è venuto dicendo sull'opera di Mulas.

E' la stessa della prima *Verifica*, quella dedicata a Niépce, ma sopra la quale ora sta un vetro spezzato, quello stesso vetro che Mulas ha usato tante volte per pressare uniformemente i negativi sul foglio, per determinare il limite del campo attorno alle strisce di pellicola non impressionata. Mulas sceglie a modello Duchamp e un suo non atto creativo, *Il Grande Vetro*, che è un sistema simbolico alchemico come è stato (Schwarz) (25) utilmente suggerito, dove poi il danneggiamento fa parte della storia della stessa opera, del suo « essere per noi », la ferita è il farsi storico del pezzo. Anche in quel caso l'accadimento segnava la durata.

Ma il problema va anche oltre: decidere di chiudere le verifiche con Duchamp dopo avere, come sappiamo, dedicata un'intera sequenza di immagini a lui medesimo che compie non-azioni nel « campo » nuovaiorchese vuol dire offrire una chiave di lettura terminale, ma non casuale, al blocco di queste impressionanti costruzioni che sono le *Verifiche*. La ricerca di Duchamp, dopo gli esperimenti che elaborano anche a livello pittorico (*Nudo che discende le scale*) immagini fotografiche di durata, si avvia ad un sistema di costruzione di non-immagini dove da un lato l'acontestualizzazione, dall'altro la distruzione della materia (la non-materia, appunto il vetro) diventano modelli di discorso.

Spezzare questo stesso vetro, infrangere anche il diaframma fittizio di questa apparente immagine che è poi, in Duchamp, profondamente simbolica, significa volere stabilire un preciso legame tra l'invenzione dadaista e il primo livello della fotografia. Significa inverare, alla luce della poetica più critica della società del consumo, la scoperta di Nicéphore Niépce. Sì, certamente, per Mulas la rottura della lastra ha coinciso con la biffatura del metallo che lo stampatore compie a fine tiratura: ogni gesto ha una sua cultura e quindi un sistema di significazione, ma non sembra di forzare la lettura di questo atto riconducendolo anche ad un altro, quello tanto intelligentemente fotografato da Mulas stesso, l'atto di Fontana che sta per colpire o ha colpito la tela. Mulas spezza lo schermo, la lastra di vetro, antico simbolo fotografico, che poi è lo specchio, cioè il *medium* stesso della propria immagine; e veramente questa conclusione *Verifica* non avrebbe potuto non essere che dopo la tredicesima, *Autoritratto con Nini*. Alla durata ed allo spazio possibile dei negativi dedicati a Niépce, alla loro non-luce o attesa di luce, si contrappone il gesto violento e finale, ma istantaneo, della rottura. Alla riflessione sull'« evento » della fenomenologia, presupposta dalla intera sequenza niepceana e da molte altre si oppone la violenza del gesto esistenziale di Duchamp.

Come *Il Grande Vetro* è l'*opus*, l'invenzione di un'esistenza con preciso valore simbolico e metastorico, così pure appare interpretabile il terminale momento di queste « *Verifiche* » che non sono opera conclusa ma possibilità di *opus*, cioè, fuori dei termini alchemici, « evento », gesto ultimo, terminale: non-tempo.

Milano-Parma, febbraio-aprile 1973

Arturo Carlo Quintavalle

NOTE

(1) Nel marzo-aprile scorsi, a Torino, si è tenuta una rassegna dal titolo *Combattimento per un'immagine, fotografi e pittori*, promossa da Luigi Carluccio e Daniela Palazzoli. Si tratta di una rassegna che è di per sé importante anche se si potrà o meno, come personalmente mi pare di poter ritenere, non esser d'accordo su alcune delle affermazioni, in particolare quelle contenute nel testo di Daniela Palazzoli e riflesse purtroppo dal contesto della rassegna. Anzi viene da cogliere qualche contraddizione tra il testo di Luigi Carluccio, assai attento e dentro al problema, e l'altro che segue, nell'insieme piuttosto esterno ai temi stessi che tratta.

Ricorda giustamente Carluccio che « il tempo in cui compare la fotografia è... dominato, nelle scienze e nelle arti, dallo scrupolo dell'oggettività; dalla volontà di registrare metodicamente tutte le esperienze, nei loro più minuti particolari, per ricavarne il materiale di studio necessario per analizzare i modelli e le forme della realtà », e ancora giustamente Carluccio contrappone il primo tempo di questa ricerca alla esperienza di Von Stuck a Monaco il cui archivio annoverava ben 12.000 negativi perfettamente funzionali alla ricerca pittorica.

Il problema del rapporto fotografia-realtà è di quelli che dovrebbero, anche solo dopo l'idealismo crociano, per non parlare della fenomenologia, dovrebbero essere ormai distanti nel tempo, eppure si trova ancora, sia espresso in ampi cartelli in mostra che detto a chiare note dalla Palazzoli, che la fotografia è una tecnica meccanica di produzione di immagine, diversa dalla pittura manuale come se il pennello non fosse, anch'esso, strumento « meccanico »: o meccanismo implica la presenza delle rotelle? Il saggio prosegue affermando che la « matrice linguistica » della fotografia e della pittura è la prospettiva: a parte che, semmai, si dovrà parlare di sistema sintattico, resta da dimostrare che pittura e fotografia abbiano sempre (come non è, e la stessa Palazzoli deve riconoscere per Man Ray, per Moholy Nagy e per molti altri debite eccezioni che, in quanto tali, sarebbero da escludere dall'universo della fotografia) e necessariamente un *medium* prospettico e, ancora, resta da dimostrare che si tratti sempre e uniformemente di prospettiva del tipo rinascimentale e non, come notoriamente è, di una serie *enne* di variazioni di sistemi proiettivi.

Ma il limite metodologico dell'impostazione esce da affermazioni come questa: « La macchina prospettica stabilisce una corrispondenza biunivoca fra la lastra e la porzione di realtà che essa rappresenta. A ogni punto della realtà esterna corrisponde uno e un solo punto della lastra fotosensibile ». Tutto parrebbe accettabile in questa definizione che replica la vecchia, della geometria elementare, del genere di quella per un punto passa una e una sola retta parallela ad una retta data (almeno sul piano); eppure c'è un particolare non considerato, e cioè che, nell'universo, i punti, di fatto, non esistono, il metodo scompositivo esiste solo nella concezione accademica di chi ha formulato la definizione, infine pochissime tra le ricerche fotografiche che hanno condotto avanti questa cultura assumono la concezione geometrica detta, tanto meno Muybridge, Marey, i futuristi (Bragaglia), che sono subito dopo citati, e ancor meno i Dadaisti, i ricordati Man Ray, Moholy-Nagy, etc. Il limite di base di questa concezione è l'idea che la fotografia sia sempre copia della realtà, anzi sua riproduzione.

Sarebbe questo un errore fondamentale, che ci ricondurrebbe indietro, non ai tempi in cui la fotografia è nata, in ambito di cultura realista, ma all'epoca assai tarda degli accademici, quando appunto la foto viene usata, come dal citato Von Stuck accademico monacense, come strumento di analisi dei modelli per un insegnamento formale già allora perentorio.

Esistono comunque, nel saggio della Palazzoli, altri aspetti estremamente problematici: come è possibile infatti affermare che « tutto il procedimento dello sviluppo da un negativo, attraverso il fissaggio dell'immagine operato in camera oscura, non fa che verificare e assecondare un processo di trasformazione naturale degli elementi. E' questa naturalità del processo chimico a reintrodurre il disordine nell'ordine stabilito dalla prospettiva »? Viene proprio da credere che, ancora una volta, si nasconda dietro queste affermazioni una concezione arcaica, quella che intende le matematiche, e quindi la prospettiva, come corrispondenti a «ragione» e ogni altro strumento tecnico, e in particolare la chimica (notoriamente invece controllata e controllabile come qualsiasi altro *medium*) come « libero ».

Che nella chimica sia simboleggiato il processo creativo « naturale » lo suggerivano anche gli alchimisti, ma era un processo « naturale », appunto, controllato dall'uomo; la nascita della fotografia è una nascita *in vitro*, anzi *in balneo*, ma una nascita i cui presupposti sono assolutamente fermi e non certamente più « naturali » della proiezione prospettica scelta con l'obiettivo, ma modificata con le luci, con lo scorcio, col taglio e con decine di altri accorgimenti tutti disponibili a livello di scelta, tutti aperti al fotografo.

La storia della fotografia e quella della pittura poi non sono affatto in lotta l'una con l'altra; il mito inventato da Picasso e da noi rammentato in altra nota, che la fotografia debba copiare il reale e, quindi, la pittura possa, adesso dedicarsi alle rappresentazioni « libere », è una tesi capziosa, interna alla poetica accademica-idealista picassiana che non può essere accettata.

Il discorso deve muovere di nuovo dalle frasi di Carluccio riportate agli inizi, e quindi si dovrà storicizzare l'analisi della cultura che sta dietro le varie ricerche pittorico-prospettive; intendo dire cioè che, trattandosi di sistemi di comunicazione per immagine, e trattandosi di sistemi, si è veduto, inter-comunicanti, sarà opportuno abbandonare la distinzione tecnica tra i due tipi di « traduzione », pittorica e fotografica, accertato, come è, che ambedue sono perfettamente controllate e controllabili dai fotografi o dai pittori dall'inizio alla fine del processo esecutivo. Sarebbe come dire che la realizzazione del carpentiere non rappresenta il progetto dell'architetto in quanto la crescita dell'edificio avviene nella libera natura mentre l'architetto ha progettato nel chiuso e « meccanico » studio con tanto di regolo calcolatore, di pantografo etc.

Un problema quindi è stabilire in che ambito culturale è sorta la poetica della fotografia, quella che ha permesso le scoperte tecniche (si cerca sempre seguendo un'intenzione culturale); quindi vedere i vari livelli di fruizione delle stesse tra Talbot e Niepce; poi proseguire dopo Daguerre, fino a termine del secolo, quando la fotografia è strumentalizzata in senso accademico, come si diceva; poi cogliere la rivoluzionaria novità delle ricerche futuriste (che seguono Muybridge e Marey ma portano a ben altro tipo di funzioni) e, ancora, la geniale novità dell'estraniamento fotografico inventato da Man Ray e, prima, in ambito dada (tra Duchamp, Man Ray e l'*Armory Show*); poi la funzione civile e politica della fotografia nel clima americano del *New Deal* e la sua connessione con la *Neue Sachlichkeit*, non

per nulla esportata da Grosz proprio negli Stati Uniti e, comunque, notissima in occidente; infine vedere come, nel sistema della società del consumo, l'esigenza di bloccare l'immagine *continua* (per così dire) della TV o del film abbia condotto molti pittori ad un recupero del *medium* fotografico in senso critico.

La dialettica fra queste due strumentazioni tecniche si collega evidentemente agli usi che le classi di fruitori hanno fatto di questi sistemi e non possono essere capite se non all'interno di queste; fotografare o dipingere sono scelte chiaribili solo sul piano della committenza e del pubblico: ignorate queste, le tecniche, come tutte le tecniche del resto, sono indifferenti, per nulla rivoluzionarie.

Dirci anzi, come noto nel primo paragrafo di questa introduzione, che una delle cose più pericolose oggi è forse accettare il pur geniale saggio di Benjamin (purtroppo una profezia sbagliata) appunto come una novella aurora, come una reale prospettiva di sviluppo. La fotografia, lo sappiamo, è un *medium* di condizionamento come ogni altro, anzi forse più rigido nei suoi modelli e nel sistema dei suoi generi. Non sarà certo lo scambio elitario tra pittori iperrealisti e fotografi e neanche la ripresa di fotogrammi televisivi o cinematografici scoperta dalla *pop* di Hamilton o di Warhol, e quindi ripresa troppe volte, a segnare di per sé un momento rivoluzionario. La fruizione di questi segni e, prima, la loro decrittazione, resta un fatto per pochi, per addetti ai lavori.

Il contributo comunque della storiografia alla questione dei rapporti tra arte e fotografia è molto vasto e, per il solito, non citato in ambito italiano; tra questi volumi ricordo: Beaumont Newhall: *History of Photography*, 1949; Van Deren Coke: *The Painter and the Photograph*, 1964; Otto Stelzer: *Kunst und Photographie*, 1966; Aaron Scharf: *Art and Photography*, 1968 (II, 1969). Già nella prima parte di questa nota ho cercato di stabilire una serie di parametri di lettura della civiltà dell'immagine, da non distinguere quindi in fotografia e in pittura, almeno sul piano della ideologia, ma, al contrario, da chiarire nelle differenti tendenze e ricerche.

Ed infatti sarà contraddittorio e sostanzialmente impossibile intendere come distinte le posizioni della fotografia e della pittura a fine Ottocento in Francia, il realismo accademico e le sue funzioni, come sarà difficile contrapporre Marey e i futuristi o il Duchamp del *Nu*.

Nella prima ricerca fotografica il modello ideologico rimane quello meccanico dell'immagine che si compie senza l'intervento dell'uomo. A questo proposito, e come meglio analizzerò in altra nota, le ricerche e le tesi di Talbot sono determinanti. La fotografia diviene documento, ha funzione di documento: è il sole, è la luce che crea la forma.

Il rifiuto della poetica romantica che caratterizza parte della civiltà dell'immagine (l'altra cultura è evidentemente l'accademica) contemporanea si consolida comunque nei decenni tra Cinquanta e Sessanta ed oltre attraverso una serie di stretti rapporti tra poetica del realismo e fotografia. Sembra necessario però distinguere anche qui due filoni, da una parte quello legato a Manet dall'altro a Courbet ed al loro uso della fotografia. Le fonti per i due rimangono infatti differenti: mentre Manet infatti, assumendo come ideale modello il realismo seicentesco, inverte la fotografia in quella direzione, cioè utilizza la foto secondo quel sistema di segni elaborato tra Velazquez e Zurbaran, Courbet rientra a pieno in un clima anche letterario differente. L'immagine courbetiana del resto si rifa ad un tipo di fotografie, con «alone», con un particolare genere di trascrizione, che non sono affatto le medesime che

presiedono alle scelte di Manet. La polemica sulla fotografia diventa quindi la polemica sul realismo e sarebbe impossibile, già a questo punto, distinguere le ragioni dei pittori da quelle dei fotografi. Anzi appare storiograficamente improponibile contrapporre due filoni come questi, che si tratterebbe poi semplicemente di replicare un dibattito che vedeva fra l'altro impegnati, su l'uno o l'altro fronte, i critici dei giornali e delle riviste francesi, gli uni a favore del realismo gli altri (come Baudelaire) dell'invenzione.

Ma la fotografia si trasforma, come la cultura di immagine cui si lega strettissimamente, per varie strade; viene immediatamente assunta dagli accademici in funzione di un preciso assunto che non è più realistico ma iperrealistico. La fotografia quindi come scrittura esatta, che non è la fotografia realistica di Courbet, è la foto-ritratto che sostituisce le miniature, è la foto che viene usata prima da Ingres per i suoi dipinti (come pare ormai dimostrato) e poi, purtroppo, dalla cultura accademica in generale sia francese che fuori dei confini, in particolare in Germania, più che in Inghilterra, fino al termine del secolo ed oltre. Su questo sistema di immagini si innesta l'intenzione e la scelta compositiva delle fotografie-pitture, in particolare delle composizioni simboliche che strutturano perfettamente la poetica della pittura *fin-de-siècle*, di recente esposta a Parigi.

Come si vede nulla di questa ottica esatta, di questa micrografia e di questo simbolismo di Vittorie e di Tentazioni del corpo, nulla si collega alla civiltà realista ed alla sua cultura; ormai la fotografia è simbolo, almeno fino alle ricerche sulla cinematica, sul movimento, che spettano all'ambito pittorico impressionista tra Monet e Degas e naturalmente alla fotografia collegata. Sarebbe veramente lungo ripercorrere questa vicenda nei particolari, come pure peraltro dovrebbe farsi per intendere i mutamenti di modelli culturali; mi limito ad alcuni spunti. Caratteristico di Degas, come nota in un caso Aaron Scharf, è l'intenzione di rappresentare non l'istante ma la durata, non l'immagine bloccata ma il movimento. A parte la scoperta del Muybridge sul galoppo dei cavalli (le quattro zampe contemporaneamente sollevate da terra) che Degas regolarmente applica, il senso delle relazioni con quelle ricerche fotografiche è molto più profondo. Direi infatti che la questione della durata d'immagine segna un discrimine tra un genere di cultura impressionista ed un altro. Monet e Degas sono collegati proprio da questo interesse, dall'altra parte stanno i Sisley i Pissarro i Renoir...

La fotografia in Francia, strettamente connessa alla scuola di Barbizon (a Millet per esempio) sempre in ambito di poetica realista (e di tendenze politiche socialiste, non si dimentichi), adesso diventa strumento per contrapposte ideologie d'immagine; da una parte la gran cultura del ritratto di Nadar, dall'altra quella di un Couvelier (da confrontare con Corot). Da qui escono dunque due culture della foto, distinte dalla poetica letteraria del realismo, la foto che del resto, per lo stesso Ruskin, sarà intesa come meno esatta dell'immagine disegnata.

Sarebbe peraltro impossibile ripercorrere il dibattito sulla fotografia e sarebbe anche inutile. Se pensiamo alle immagini famosissime di Fenton e di Brady, per il solito spiegate un po' schematicamente come il primo documento, la prima foto di cronaca, (cronaca della guerra di Crimea del 1855 e della guerra di Secessione americana) dobbiamo vedere anche qui invece civiltà d'immagine e cioè una precisa iconologia. La foto vede attraverso l'ottica, per così dire, della pittura realista olandese del Seicento o di certa pittura ottocentesca americana nel caso di Brady. Fatto è che queste culture di immagine non si apparentano cer-

to con le altre poetiche fotografiche circa contemporanee sopra esaminate, il che ci fa concludere che la fotografia non è, come si vorrebbe, sistema di comunicazione con una sola poetica, il che metodologicamente sarebbe improponibile, né, poi, è, a ben pensare, un sistema di comunicazione affatto nuovo ma un metodo di trascrizione che, peraltro, coincide con le diverse ideologie e viene funzionalizzato da diverse ideologie contemporanee.

Tornando a Degas ed a Monet il loro modello di ricerca è Muybridge, il fotografo dello studio scientifico del movimento, il fotografo che ha però dietro di sé, naturalmente, e come è ovvio, la poetica della resa esatta dell'immagine.

Ricordo, a proposito di Eadweard Muybridge, alcuni dei testi più significativi per una sua prima lettura: Kevin Mac Donnell: *E. M.: L'homme qui a inventé l'image animée*, London, Paris, 1972; E. M.: *The Human Figure in Motion*, New York 1955, introd. di Robert Taft; E. M.: *Animals in Motion*, ibidem.

Un altro personaggio, che di solito colleghiamo sempre a Muybridge, Marey, va adesso considerato. Infatti Marey, come sappiamo in diretto rapporto con lo studioso del moto delle figure e degli animali, si interessa soprattutto alla durata; a una cinetica che illustri nella stessa immagine la durata del movimento e le sue linee-forza: le strutture.

Le correlazioni di Marey con Duchamp e il futurismo sono strettissime, ma significano qualcosa che è proprio l'opposto della poetica del realismo in fotografia, significano che la fotografia deve poter rendere l'evento, appunto un fatto spazio-temporale, invece che bloccare in un tempo astratto e momentaneo l'immagine, come appunto suggerito dai realisti. Insomma, ed evidentemente, la situazione culturale di Marey è opposta a quella di Muybridge e anche se potevano, i due, essere usati parallelamente, appartengono a civiltà diverse. Così quindi non meravigliano i nessi di Boccioni o di Balla con le foto dello scienziato né, tantomeno, le ricerche di Duchamp proprio agli inizi della sua carriera su questi temi, culminate nel 1911-1912 nella prima versione del *Nu descendant l'escalier*. Nessun realismo quindi ma *durata*, giusta l'idea della filosofia bergsoniana che tanto gioca, appunto, nelle scelte di Marinetti, Boccioni, Balla, Russo e, in genere, dei primi futuristi.

Il discorso sulla lingua *Dada* e sull'estraniamento dell'immagine è già fatto nel testo, né conviene ripeterlo in nota ma vien da ricordare qui che la fotografia gode, a parte appunto Man Ray, una differente tradizione in USA proprio nel nostro secolo, da Stieglitz in avanti, una tradizione connessa alla funzione civile del segno realista, ricca però di una coscienza estremamente antica che va fino alle radici della pittura americana, che sono nel Seicento olandese e nel ritratto settecentesco inglese. Vien da confermare solo che queste tendenze sono inverteate dal 1935 in poi nella *Farm Security* le cui connessioni con il realismo del *dada* Berlino e della *Nuova Oggettività* tedesca chiudono il cerchio (assieme ai rapporti di Christian Schad e Carl Grossberg con la fotografia) tra questo doppio filone culturale volto a contestare il sistema in due direzioni linguistiche che si fanno opposte, la dadaista - ormai - di Man Ray e di Duchamp, e quella che si conviene chiamare realista ma che ha origini *dada* degli altri appena citati.

A conferma viene ancora l'uso del fotomontaggio che non è genere da studiare, come si vuole da alcuni, a parte, a sé; né tantomeno, sarà il caso di verificare chi per primo abbia inventato il medesimo e, ancor

meno, ripetere che le origini del fotomontaggio sono « popolari ». Al contrario semmai il fotomontaggio è veramente un fatto elitario, il momento in cui la lingua della immagini usurate viene rovesciata dall'intellettuale in funzione critica. L'operazione, si vede, è dadaista nella sostanza, né poteva essere altrimenti. Estrapolazione, estraniamento dal contesto sono sempre principi comuni. Pare ovvio che il *collage*, di marca idealista, come sappiamo (e che Picasso antedati Braque o viceversa, stante il comune aderire al modello ideologico bergsonian, poco importa) non c'entra nulla con il *fotomontage* e con la ideologia che andiamo delineando; questi sono i pericoli idealisti di aderire troppo al momento tecnico astratto dalla cultura (ideologia) che lo presuppone: di forbici e colla si tratta, allora *fotomontage* e *collage* saranno la medesima cosa! Peccato che non si consideri il luogo e la data di origine, Berlino e Parigi, la Parigi di Bergson la Berlino di Rosa Luxemburg.

Da ultimo vien da riflettere sul rapporto tra foto e immagine al Bauhaus dove le questioni sono da porsi a vari livelli, diversi naturalmente in Moholy Nagy ed in Klee (cui pare si collegano alcune esperienze fotografiche ma funzionalizzate alla ritmica musicale - Scharf - quindi alla durata delle sue invenzioni) e sul significato documentario e di ambiente che la foto viene assumendo nei decenni tra le due guerre grazie soprattutto alla cultura cinematografica. Il nostro lavoro di ricerca peraltro si amplierebbe troppo: certo una storia dell'immagine, e della foto quindi, senza correlarla a quella del cinema (correlazioni su fatti contemporanei, è ovvio) è monca e falsata.

Per l'epoca più recente e i recuperi della fotografia da parte di pittori, penso ad Hamilton, penso a Warhol (poi da troppi variamente ripresi ed imitati) mi sembrano fatti sopravvalutati eccessivamente ancora una volta fraintendendo Benjamin. Se un pittore assume il *medium* fotografico per riproporre di nuovo l'immagine e anche, se vogliamo, per contestare l'universo della società del consumo, si mantiene naturalmente nell'ambito elitario di cui più volte si è parlato; il pittore cioè non fornisce ad un pubblico di potenziali operatori uno strumento di analisi critica ma, semplicemente, un modello di linea di giudizio, quindi perfettamente nell'ambito della critica dall'interno del sistema che caratterizza il *dada* e quindi l'universo *pop*. Non mi sembra dunque che, da questo punto di vista, cioè usata in questa maniera, la fotografia assolva ad alcuna funzione rivoluzionaria, anzi direi che, a prescindere dal risultato anche assai interessante entro un certo ambito di lingua, mi sembra che essa sia sostanzialmente tradita nei suoi potenziali valori civili. Verrebbe semmai da pensare che sia molto più opportuno puntare sul discorso della lingua fotografica e delle sue possibilità piuttosto che cadere, come gli iperrealisti ed i loro modestissimi seguaci nelle nostre province, nel medesimo discorso dei vari pittori *pompier* francesi, gli accademici delle composizioni simboliche. Non per nulla, dicono, un quadro è rivoluzionario solo se fa vedere (illustra) la rivoluzione! Peccato che, dopo Husserl, il problema della conoscenza sia impostato in maniera un po' differente che al bel tempo dell'empirismo.

(2) Alludo al notissimo saggio di Walter Benjamin: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ed. tedesca 1955, ed. it. Torino 1966. Il mondo della fotografia in particolare è stato studiato da Benjamin in un testo, edito nello stesso volumetto che prende il titolo dal saggio sulla riproducibilità, e che analizza di fatto il tema della mercificazione della fotografia.

La questione, del rapporto tra pubblico e fruitori della nuova tecnica, e delle correlazioni con la civiltà d'immagine è affrontata qui già alla nota n. 1 in rapporto, soprattutto, all'esposizione di Torino; peraltro

alcuni suggerimenti di Benjamin devono essere segnalati ed anche un possibile limite del suo lavoro. Suggerimenti per ciò che concerne il nesso tra fotografia e film nel nostro secolo, tema che andrà approfondito; un limite invece nella negazione alla istantanea, in quanto tale, di una durata e dunque di uno spessore e di una carica semantica. Il confronto che Benjamin fa tra le messe in posa ottocentesche (e geniale è l'osservazione sulla fine della foto di gruppo come sintomo di un ribaltamento sociale) e le moderne istantanee non tiene conto della intenzionalità (se vogliamo usare la terminologia fenomenologica che è un po' la chiave di questo saggio), e dunque della costruita *durata* antecedente al momento, anche attimale, della ripresa. Evidentemente non si può collegare meccanicamente il breve tempo di ripresa con la scarsa significatività, il ristretto ambito semantico dell'immagine; semmai dovrà restituirsi tutto il percorso costruttivo della *icone* e, da lì, eventualmente, dedurre la sua durata. In effetti la fine delle messe in posa a tempo si collega allo sviluppo della sensibilità delle gelatine: comunque la minor durata di ripresa non può, ripeto, significare nulla a livello della costituzione dell'immagine. Semmai il problema che resta aperto è quello della intenzionalità; la mercificazione si introduce comunque a tutti i livelli perché o la fotografia ha una intenzionalità programmata dal sistema di consumo e risponde ad una precisa sistematica dei generi, ed è interna ad una tecnologia da cui non si può deflettere, oppure la fotografia è foto di artista, con una sua durata, una sua ricchezza, ma, nella nostra società, con una sua -aura- direbbe Benjamin. La via di uscita è in una presa di coscienza generalizzata delle possibilità del *medium* fotografico che, proprio grazie alla istantanea, è divenuto talmente duttile da essere testimone potenziale dell'esistente, di qualsiasi esistente, e può essere quindi insostituibile strumento critico d'analisi della società. Ripeto, l'intenzionalizzazione dell'immagine, non il tempo della sua ripresa ne dà la durata.

(3) Arturo Carlo Quintavalle: *Il sistema dei generi fotografici e Dorothea Lange*, in: *Dorothea Lange*, Parma, Istituto di Storia dell'arte, 1972.

(4) Sul rapporto informale-psicoanalisi e sulle esperienze freudiane e junghiane vedi meglio nel catalogo da me redatto di Canogar, Parma, Istituto di Storia dell'arte, 1971, specie al paragrafo quarto: *Per un'analisi dell'informale*, e in molte note a quelle pagine relate.

(5) Nell'introduzione al volume di PIETRO CONSAGRA e UGO MULAS: *Fotografare l'arte*, Milano 1973, un titolo che entro certi limiti appare più ampio del taglio stesso del volume, Umberto Eco affronta il problema del fotografare l'opera d'arte altrui e si chiede quale appunto sia in tal caso la parte dello artista.

Gli riconosce dunque la funzione del critico che analizza l'opera nella sua struttura, specie quell'opera che trova nel gesto una delle componenti essenziali. Una delle caratteristiche del *medium* fotografico è poi, per Umberto Eco, la « carenza di diacronicità », così che la fotografia « può al massimo raccontare fasi successive attraverso immagini fatalmente compresenti ».

Lo studioso nota ancora quella che egli chiama la « propensione classicistica » di Mulas con le sue scelte di punti di vista privilegiati o frontali ma si interessa in particolare al tipo di lettura per immagine che la fotografia compie dell'opera d'arte: una critica meno categorizzante della letteraria per ragioni intrinseche; infatti « la fotografia, nel sistema dei possibili sistemi segnifici, mantiene nonostante tutto una capacità indicale ».

La questione di Mulas critico è anche uno dei temi portanti della ricerca che sopra ho condotto, mi sembra però che nel testo di Eco la questione della distinzione tra funzione del critico letterario e del critico iconico (fotografo) possa inquadrarsi nel tema del metalinguaggio. Ma perciò non si deve negare al sistema iconico a priori una duttilità critica altrettante al letterario e anche una capacità categorizzante. Sembra infatti che con una anche limitata conoscenza dei temi iconici sia possibile elaborare un discorso complesso sull'immagine.

L'altro suggerimento, della spazialità della fotografia, o della sua ridotta temporalità, se così si preferisce, dovrebbe essere integrato dalla valutazione della durata intrinseca dell'immagine, che si lega al suo tono, costruzione etc. e, ancora, l'affermato valore di indice del segno fotografico considera semplicemente un certo genere di fotografie, quelle direttamente legate ad un *denotatum*, mentre gran parte delle immagini macro e microfotografiche è collegabile piuttosto al sistema del *designatum* senza *denotatum*. Il problema in termini fenomenologici (cfr. par. 5) è risolvibile forse altrimenti.

La funzione poi del critico Ugo Mulas, come ben suggerisce Eco, sembra coincidere molte volte, e motivatamente, con l'impostazione dell'immagine, centrica spesso, incorniciata ai margini, etc. delle sue fotografie.

(6) Il dadaismo è, prima che da leggere nei manifesti, spesso risultato di analisi *post factum*, da interpretare nelle scelte linguistiche e da cogliere più indietro, nella vicenda che corre di fatto dall'*Armory Show*. La presenza di una linea continua da Duchamp a Man Ray e Picabia che collega dadaismo e nuova ricerca fotografica, il tema della acontestualizzazione, l'opera d'arte come opera totale e cioè segno del mondo cui giungeranno sia Duchamp che Schwitters ambedue alludendo all'*opus alchemico*, tutto fa pensare alla necessità di individuare nella cultura *dada* differenti ideologie da connettere, evidentemente, a distinte aree. Altro problema aperto resta quello del rapporto tra la critica dadaista del sistema e società di massa: non per nulla il movimento si sviluppa in tal senso proprio negli Stati Uniti e poi in Germania, paesi ad alta concentrazione industriale. La versione parigina di *dada*, la più studiata, appare, sotto questo profilo, la meno interessante. Ma, su tutto, vedi meglio nel mio volume su Klee di prossima stampa a Bari.

(7) cfr. nota n. 5.

(8) La discussione critica su Brassai è ancora limitata all'intervento di qualche letterato e alle introduzioni, interessanti ma troppo poco analitiche, di studiosi di fotografia, specialmente il gruppo attorno al *Museum of Modern Art* di New York che, come è noto, resta il centro massimo di studio per la storia stessa della fotografia nel mondo. Brassai è ben noto dal tempo di *Paris de Nuit* (Paris, 1933) ai volumi come *Histoire de Marie* (Paris, 1949), *Brassai*, (Paris 1952) o *Camera in Paris* (London e New York 1949), o *Seville en fête* (Paris, 1954), o ancora il volume *Graffiti* del 1958, cui fanno seguito varie edizioni straniere, la mostra di Londra all'*Institute of Contemporary Art* del 1958, etc.; utile infine il volume del 1968: *Brassai*, edito dal *Museum of Modern Art* di New York con un saggio introduttivo di Lawrence Durrell.

Funzionale allo studio di Brassai mi sembra essere il volume del 1952 a lui dedicato e dove si pubblica un ampio testo di Henry Miller, una autobiografia infantile dello stesso Brassai, alcune note sempre del fotografo relative a vari personaggi da lui incontrati; su Miller egli ricorda: «Henry

Miller scriveva *The Eye of Paris* nel 1933, al momento in cui lavoravo a *Paris de Nuit*»; è questa coincidenza di interessi che troviamo del resto espressa da Miller stesso nel suo saggio quando ricorda la scoperta della foto di Brassai collegandola con la propria poetica della medesima città: «l'uomo (Brassai) che aveva capito Parigi senza alcuno sforzo di volontà, l'uomo che, senza che lo sapessi, silenziosamente lavorava come un negro per illustrare i miei *bouquins*. Quando un giorno, finalmente, la porta si aprì quale non fu la mia meraviglia di vedere là sul suo letto, mille repliche di tutte le scene, strade, muri tutti i frammenti di questa Parigi dove io morivo e rinascivo».

La lettura che Miller compie di Brassai non è interessante sul piano critico ma invece mi sembra assai utile come *exemplum* del tipo di interpretazione che i fotografi di norma subiscono da parte dei letterati e del tipo di critica che caratterizza di solito la fotografia. Miller parte dall'affermazione che gli occhi di Brassai «non sono normali», è la vista quindi, la vista che diviene simbolo (l'occhio) del mestiere di fotografo; è nel tono, nei valori del tono che Brassai sa esprimere «tutti gli effetti della luce diurna e, in maniera anche più stupefacente, gli effetti della luce notturna»; per Miller la caratteristica più evidente di Brassai, uomo «di città», è di saper cogliere «la ricchezza straordinaria della vita» ma anche, e qui mi sembra si annidi una sostanziale contraddizione, gli pare che Brassai restituisca delle cose la vera essenza: «Quando vedo le foto di Brassai mi dico: tavola originale, seggiola originale, Venere originale, etc. Esse ridanno carattere unico all'oggetto, la primitiva, originaria, eterna visione delle cose».

Ora questo essere occhio aderente all'universo del possibile e insieme creatore di assoluti, di platoniche «cavallinità» è limite della lettura, del resto affatto partecipativa e letteraria, di Miller.

Il saggio di Lawrence Durrell resta invece una delle cose più sottili e stimolanti scritte su Brassai assieme al testo di Adhemar (*Brassai*, Paris BN, 1963).

Ripercorrendone la formazione così ne indica le componenti (p. 9): «Man Ray naturalmente aveva stabilito un legame con la pittura attraverso il suo lavoro, mentre molti altri pittori sperimentavano il film... Picabia, Dall, Cocteau, Buñuel, René Clair»; Brassai scrive e dipinge, poi scopre la macchina fotografica.

La sua poetica è immediatamente quella di rendersi presente, non di nascondersi dal contesto fotografato, all'opposto di Bresson: «io voglio che il mio soggetto sia il più pienamente conscio possibile che sta prendendo parte ad un avvenimento artistico, ad un evento». Ancora Brassai ritiene che la fotografia non esprima ma arresti il movimento e quindi si possa legare piuttosto alla scultura che alla musica o al cinema.

Queste ed altre affermazioni sono accettate dal Durrell nella loro interezza, non vengono peraltro storizzate. E questo resta il problema della foto di Brassai, oltreché delle sue affermazioni teoriche.

La storia culturale di Brassai è quella della pittura contemporanea, come di solito non si intende, e del film contemporaneo. Ho citato Clair e questo vale sia per molte fotografie degli anni trenta che per altre dell'immediato dopoguerra parigino; ma molti temi, molte idee di Brassai, specie del Brassai notturno escono direttamente dalla pittura surrealista, da Magritte in particolare, come *Porta del giardino di Luxembourg*, 1932, o *Avenue de l'Observatoire* 1932; altre volte invece domina la componente sempre filmica di tradizione sovietica, eisensteiniana, come nel caso di *Lungo la Senna* 1932 o di molti dei pezzi ri-

presi a Siviglia (c. 1952-1953) o alle Isole Baleari; una conferma del resto di questa gestazione dell'opera di Brassai in diretta dialettica con la cultura figurativa la troviamo nella serie dei *Graffiti*, il volume che deve collegarsi direttamente all'esperienza *informel* e a Fautrier, oltretutto a Dubuffet, ma anche a certo Kline.

In certo senso quindi Brassai può aver suggerito un atteggiamento culturale a Ugo Mulas ma anche, con la sua pratica dell'arte plastica, con la sua ricerca di artista delle immagine figurali, deve essergli apparso un modello distante, e per le teorie addirittura estraneo. Per esempio quella idea che Brassai mette in bocca a Picasso, che di fatto è terribilmente riduttrice della fotografia che cioè la fotografia « è arrivata alla sua situazione attuale per liberare la pittura da tutta la letteratura, da ogni aneddotica ed anche dal soggetto... i pittori dovrebbero approfittare della riconquistata libertà per fare qualche altra cosa », quella idea significa che la foto appunto è copia dal reale, ed è una concezione nella sostanza totalmente idealistica e, perciò, del tutto opposta all'idea che Mulas ha del fare fotografia. Anche il ritratto di Brassai, confrontato a quelli di Mulas, mi sembra molto diverso. In genere una messa a fuoco esatta, da film di Clair anni trenta, anche nel caso di Dalì quando una ricostruzione alla Buñuel avrebbe potuto essere criticamente giustificata, e la vestizione del personaggio, il suo costume che lo qualifica. Sono elementi esterni insomma, arredi, oppure cosmesi se vogliamo essere più polemico quelli che individuano la figura, non la struttura stessa dell'immagine, che resta invariata. E così la sua durata che si lega e dipende dal carattere espresso, ma che comunque è sempre limitata. E' vero, per Brassai la fotografia, giusta una partizione di sostanza post kantiana delle - arti -, è arte dello spazio, e il film e la musica arti del tempo, e quindi la sua fotografia tende a non esprimere la durata. Per Brassai il fotografo è un testimone, riconosciuto, ma di istantanei fatti, mai di eventi. Per Mulas la fotografia è evento.

(9) Non è possibile dare conto qui dell'intera questione della *Farm Security Administration*, modello di esperienza civile e documento unico di cultura, in senso antropologico, e cioè presa di coscienza, spaccato orizzontale della situazione del territorio americano in un momento di grande crisi economica e di valori. Questa esperienza, i cui protagonisti sono anche tra i massimi fotografi della passata generazione, ha determinato una tradizione di documento i cui caratteri dovranno un giorno essere indagati.

(10) Il tema del ritratto è, anche in fotografia, un genere. Sui generi cfr. il saggio citato alla nota 3 nel catalogo di *Dorothea Lange*. Ma si consideri anche che il ritratto, prima, è genere in pittura: una sua storia va fatta quindi collegando le due tradizioni e verificando le diverse ideologie.

(11) Per Beaton come illustra un fascicolo della *National Portrait Gallery* di Londra, edito nel 1968 e dal titolo *Beaton Portraits*, per Beaton il ritratto si collega al sistema del modello, ne diviene il finale simbolo, l'elemento terminale connotante l'universo sociale. Il volume più utile per lo studio di Beaton resta però *The best of Beaton*, introduzione di Truman Capote, London 1968, con commenti dello stesso Beaton ai gruppi delle tavole.

La chiave che Beaton adotta nei confronti del mondo è, parrebbe, ancora una concezione formalistica, almeno quando teorizza l'identità della macchina fotografica con l'occhio (« una nuova camera è come un nuovo paio di occhi », scrive) ma a questa egli unisce una serie di esperienze contrastanti; nell'ambito della veduta urbana, come è noto e come del resto egli stesso non manca di denunciare, il modello è

Brassai e il suo volume su Parigi e si evidenzia così una concezione sostanzialmente idealistica del mondo, ma Man Ray e la sua opera probabilmente sono le figure determinanti per lo sviluppo della ricerca di Beaton. Essa poi sa collegarsi ad altre tradizioni d'immagine spesso in chiave ironica: il ritratto vittoriano, la cultura raffaellita, l'immagine *belle époque*, ma più di ogni altra cosa la cultura filmica della seconda parte degli anni venti, quella di registi come Von Sternberg e Pabst resta la chiave per le sue immagini, ad esempio del ritratto di *Tallulah Bankhead*, 1929. Beaton impiega gli - sfondi - di studio per dare elementi connotanti alle figure; egli intende cioè fare del ritratto un concentrato esistenziale, non una fuggente immagine rapita al vivente. La scelta di queste presenze non è quindi mai casuale e quando, come nella serie dei ritratti per *Lady Ottoline Morrel*, prende a modello la pittura inglese del settecento questa struttura d'immagine non può evidentemente ritenersi dovuta al caso. Del resto le possibilità espressive delle varie correnti culturali contemporanee in ambito figurativo sono numerose e lo dimostra la splendida sequenza per la *Marquesa de Casa Maury* dove tradizione liberty e iconografia filmica sono ironicamente compresenti. Anche il viaggio negli Stati Uniti, a Hollywood segna un momento importante nel percorso di Beaton, del resto, lo si è detto, e come per il solito non viene notato, molto attento al mondo filmico; il fotografo infatti affina le sue scelte stilistiche e collega sempre più non solo uno sfondo ma anche uno stile fotografico al contenuto dell'immagine, al tema. Intendo dire cioè che l'aver ripreso in forme quasi accademiche, da bronzo greco, il torso di *Johnny Weismuller*, cioè di Tarzan, l'aver usata una stesura di tipo raffaellita per riprendere *Dolores del Rio* tra le felci e i bambini di una giungla artificiosa fanno parte di un nuovo modo di elaborare la propria veduta del reale che non può evidentemente collegarsi alla nuova macchina fotografica di grande formato ed alle sue possibilità. Forse le foto più sottilmente ironiche di Beaton sono quelle dedicate alla moda degli anni venti e trenta, con le figure di donna che danzano in un universo di mensole, fondalini, mazzetti di fiori (serie *Ilka Chase*) o che mimano, nel vuoto dello studio, una serie di azioni - *nonsense* che, comunque, accrescono la durata percettiva dei modelli.

Ma i ritratti di « creative People », come distingue Beaton, ritratti quali quello di *Aldous Huxley* che appare dietro un sipario traslucido strappato, di *Gordon Craig*, di *Wells*, di *Eliot*, di *Sickert* (vagamente all'interno della iconografia tolstojana), di *Matthew Smith*, e ancora quello di *Dalì* del 1936, o di *Ivy Compton Burnett*, dei due *Pope Hennessy* o di *Gertrude Stein* rappresentano un momento ulteriore rispetto alla serie *belle époque*: Beaton fa aderire, come si era visto al tempo del suo viaggio a Hollywood, il tipo di ripresa, il taglio, il genere di stampa, la grana stessa dell'immagine al soggetto ed anche il montaggio dell'immagine diventa elemento funzionale al tema. Così per *Dalì*, dove l'ambiguità consiste nel situare il volto del pittore in mezzo a due suoi dipinti e stampare il tutto in modo che non si intenda, a prima vista, se il volto è parte dei quadri oppure isolato; ed ancora la montante sequenza della *Stein*; l'atmosfera ottocentesca, quasi nadariana del ritratto di *Sickert* a contrasto con la tensione tutta cinematografica che anima l'immagine di *Huxley*. Alcuni altri ritratti, come quello di *De Gaulle* nel 1941, sono di una intelligenza critica assoluta, mentre corrose carceri piranesiane, come ricorda lo stesso Beaton, vogliono essere le rovine di Londra sotto le bombe naziste. Ancora ritratti, in sequenza temporale, anno dopo anno, decennio dopo decennio, sono quelli di *Greta Garbo* o di *Marlene Dietrich* o di *Edith Sitwell* o di *Picasso*.

Concludendo nel ritratto la riflessione di Beaton è assai complessa e non può non avere influito sul siste-

ma di immagini riscoperto da Mulas; Beaton peraltro non sembra avere portato fino in fondo il discorso di Man Ray e quindi la rilettura della tradizione *dada*, cioè dunque l'estraniamento dell'immagine che invece caratterizza l'opera di Mulas; ma quello scambio fecondo con la cultura cinematografica e soprattutto il montaggio a priori dell'immagine, questo è forse il contributo più vivo, assieme ad un certo stacco ironico, che Beaton dà alla formazione di Mulas.

(12) Cfr. qui nota 8.

(13) Il volume di Alexander Liebermann: *Gli artisti nel loro studio* (Milano 1961, ma I ed. 1960, New York) pone il problema del rapporto tra fotografo ed artista, parrebbe, nella direzione secondo la quale poi si è mosso Mulas nei suoi lavori negli studi italiani ed americani. Ma la somiglianza è solamente apparente. Il fotografo, che, nel caso, è anche autore di testi critici (come i - servizi - apparsi prima su *Vogue*), tende semplicemente a ritornare sull'ambiente, sui luoghi, a compiere una operazione che risulta affatto anagrafica. L'uso della tecnica è spersonalizzato, il fotografo cioè non svolge alcuna particolare funzione critica con la sua macchina, ma, piuttosto, come nel caso di Monet, addirittura tende a ritrovare il gioco d'acqua delle ninfee nel controluce fotografico, o il giardino monetiano, tante volte dipinto, o lo studio di Cézanne miracolosamente conservato come era. Insomma la funzione del fotografo risulta meramente documentaria, non si tratta di un critico ma di un esecutore di misure peritali.

La conferma si ha quando i servizi sono fatti su personaggi viventi, come appunto Rouault ripreso in una baconiana sequenza, o ancora Matisse che un montaggio figura - dipinti non riesce a rendere nella dialettica del proprio lavoro. Quello che più ci fa perplessi nel giudicare il lavoro di Liebermann è la mancanza di un tempo o di modelli di ripresa differenti nei confronti di diversi contesti ed, ancora, la necessità di un testo esplicativo assai ampio ad integrare il patrimonio delle immagini. Solo raramente, in certi casi, come per Braque, come per lo studio di Brancusi denso di forme, di Dubuffet e di Giacometti troviamo nelle immagini spunti realmente utili ad un discorso critico. Che senso ha invece mostrare Picasso accanto ad un suo quadro, farci vedere come vive, se non intendiamo come agisce? La cronaca di Liebermann rischia il falso d'artista. Il limite di questo volume nasce quindi dalle sue premesse critiche e anche dalla pretesa, non giustificabile all'analisi a posteriori, di essere qualcosa di più, una specie di storia dell'arte moderna, diviso come è in capitoli, in gruppi etc. Se è vero l'assunto iniziale, che si vuol mostrare l'esistenza dei personaggi, perché allora non collegare le esistenze (meglio le procedure operative) simili invece che mantenere stanche distinzioni di scuole, generazioni, gruppi cittadini? Persino ridicola la parte lasciata nel volume a Kandinsky: tre fotografie in tutto, l'assenza di Klee etc. Evidentemente la distanza tra una reale storia per immagini e una raccolta di immagini non è colmata dalla semplice unione in capitoli di vari artisti la cui importanza storica, fra l'altro, non è neppure considerata (si pensi alla sproporzione inaccettabile di certe presenze, prima fra tutte quella debordante del modesto Rouault).

(14) Il tema di Giacometti scultore, come è stato suggerito da Palma Bucarelli, può intendersi solo restituendo lo spazio come allusione di spazio, il movimento come riduzione e quindi movimento in potenza. Quindi una lettura fenomenologica di Giacometti risulta la sola possibile e doppiamente stimolante quindi appare il modello fotografico suggerito da Mulas.

(15) Cfr. qui nota 13.

(16) La questione dell'immagine della città, documentare una città è stata affrontata da molti fotografi; qui, per il diretto riferimento tematico, conviene citare due volumi, quello di Henri Cartier Bresson; *Mosca*, Parigi-Milano 1954 e quello di William Klein; *Mosca*, Tokio (Milano) 1964. Nel primo la poetica dell'immagine rapita, dell'istantanea, del grande insieme delle masse, nel secondo il particolare, la parte insomma per il tutto, l'uso dello sgranato, cioè dell'ingrandimento portato all'estremo, del teleobiettivo, del grandangolo e della stampa a forte contrasto costruiscono di Mosca e dei moscoviti un'immagine non più ironica ma spesso profondamente drammatica, in sintonia con molti dei brani poetici o letterari citati all'inizio, dopo la prefazione di Harrison Salisbury. Anche il volume di Klein, che fa parte di una intera serie di altri dedicati alle città come simboli di cultura, rimane peraltro all'interno di un discorso funzionale ad una vecchia immagine, eurocentrica, del fotografo (del reporter) e delle sue funzioni. Il reporter è l'occhio del mondo, è lui che confronta (ma questo è assai più evidente in Bresson che in Klein) la nostra cultura, il nostro modello con quello - estraneo -, la sua ironia è la nostra ironia. L'intento del volume di Klein è più partecipativo ma peraltro egli non sembra avere verificato se Mosca sia un'area sufficientemente individuabile sul piano sociologico, se sia un'area culturale e non invece, come appare, una città: il ritratto di una città infatti non coincide, se non sul piano turistico, con quello di una cultura.

Il volume di Lanfranco Colombo dal titolo *Ex oriente*, Venezia 1963, mi sembra molto interessante per fissare un momento contrapposto, metodologicamente contrapposto al sistema di Mulas. La premessa di Franco Fortini è di per sé, nel suo taglio, indicativa; il fotografo documenta non questo o quel paese ma un universo di classe, l'universo del sottosviluppo, quello stesso nel quale noi possiamo riconoscerci, amaramente individuarci, un passato dal quale siamo appena usciti e attorno al quale la ricerca - meridionalistica - ha portato tanti contributi. Ora questa situazione, del resto illustrata nei films pasoliniani, della non-età del sottosviluppo ed anzi della sua perfetta fruibilità per strutturare vicende storicamente memorabili come il mito d'Edipo, viene tradotta da Colombo in immagini che rientrano in un genere, quello della foto di *reportage*. Della così detta foto di cronaca.

Colombo respinge l'inquadratura, la taglia, la riduce, la ripropone in stampa, c'è anzi una sequenza molto significativa, dedicata proprio allo ingrandimento, con una figura prima presa con le mani sul volto, poi sempre più d'insieme fino a includere l'intero sistema: la figura seduta, le mani sulla faccia, in un vicolo: il sistema connota, direbbe un linguista, il particolare, ma, per converso, si deve anche dire che il taglio connota esso stesso, tanto che ogni foto di quella serie ha, a seconda della comprensività dell'immagine, un differente significato. Quanto alle fotografie, ricche di quei parallelismi a volte turistici tra immagine archeologica e immagine contemporanea (abbiamo persino i vasi-fianchi di donna sull'Acropoli), sono del genere appunto *reportage*, spesso sono sequenze e il loro valore è appunto in questa dichiarata analisi del sottosviluppo, in questa simbologia della cultura.

Mulas intende il viaggio in maniera differente, come ricostruzione dei contrasti degli eventi, come durata della singola immagine che diventa simbolo di sequenza, mentre qui le immagine sono collegate a formare una sequenza. Inoltre l'immagine di Mulas non è mai ambigua, mentre qui, volutamente suggerisce Fortini, c'è appunto questa poetica dell'ambiguità, che consiste nella possibilità di proiettare sullo schermo di un volto gli enne volti del sottosviluppo che ci sono storicamente noti. Come si vede la differenza, le differenze di stile sono differenze anche di scelta e di cultura, sono soprattutto, oserei dire, differen-

ze di filosofia: una conoscenza di tipo fenomenologico in Mulas (in senso specifico, si intenda), un'esperienza bressoniana e, comunque, interna al genere rammentato (ma si veda la mia introduzione al catalogo di Dorothea Lange, Parma, 1972) per ciò che riguarda Colombo.

(17) Edito per la prima volta nel 1959 in volume di Robert Frank, *The Americans* (II ed. New York 1969), introdotto da un saggio di Jack Keruac, è uno dei testi più importanti nella tradizione della letteratura di viaggio americana (anche se Frank è svizzero di nazione, come si sa). Il viaggio è ancora quello letterario di Keruac stesso su un'automobile scassata, non più invece quello del gruppo della *Farm Security*: allora un viaggio documentario, con preciso scopo analitico, adesso invece un modo di riconoscere una situazione di crisi interiore piuttosto che di struttura. Frank coglie nelle sue immagini i modi di esistere, le situazioni culturali a livello simbolico, non intende costruire documenti per ulteriore analisi ma fornire invece, nella sua immagine, un discorso coerente, immediato. Il mito dell'America grande paese, quello espresso da tanti fotografi americani dell'*american Landscape* diventa un universo di personaggi.

L'immagine di Frank passa sempre attraverso la mediazione del personaggio, attraverso il filtro di un discorso che si fa individuo e contraddittorio. Il contrasto viene riscontrato al momento della costruzione d'immagine, spesso del taglio e le foto più ricche di Frank sono quelle dove si supera il fatto di cronaca, dove le figure cioè non illustrano semplicemente il loro particolare ma esprimono una situazione di contrasto con l'ambiente. Così, sul piano retorico, troviamo *Parade* dove la bandiera stessa, a metà tagliata, chiude, come a sinistra la tendina, il volto degli spettatori; in *Political Rally* a Chicago il contrasto-contrapposizione tra immagini, fra oratore appunto e mascherone sottostante; in *New Recruiting Station* l'accento, come molte volte in Frank, è sullo spazio vuoto, dove appare la presenza estraniante dei piedi del personaggio che è seduto (ma non lo vediamo) alla scrivania; ancora deserto, salvo per un bimbo negro che arranca per terra, il *Café, South Carolina* col suo arcaico, monumentale giradischi, mentre allucinate nel suo spazio vuoto è il *Bar di Las Vegas* con in primo piano il giovane che fissa le scritte del *Juke Box*; ma l'ambiguità del segno è una delle caratteristiche di Frank e una pila di giornali si trasforma in supporto di grattacielo come nel caso di *Metropolitan Life Insurance Building, New York City*, oppure una macchina coperta da un bianco telone diventa, sotto due palme, un immenso Cristo: *Covered Car, Long Beach, California*; anche il montaggio in successione delle immagini ha qui un senso e, subito dopo questa, un'altra immagine, *Car accident* presenta struttura formale analoga ma significati affatto divergenti. Sono gli spazi però quelli che con maggior intensità sa rendere Frank, gli spazi deserti, gli spazi dei possibili percorsi della grande America, e così è per *US 285, New Mexico*, l'autostrada a perdita d'occhio diritta fino all'estremo orizzonte; *Luncheonette, Butte Montana*, spazio affatto vuoto su un tavolo da biliardo; o ancora *Santa Fe, New Mexico* con le pompe di benzina come personaggi bloccati dinanzi al continuo dell'orizzonte; e vuoto è anche l'interno di *Restaurant (South Carolina)* dove, unica reale presenza, come poi in tante opere della *pop*, è il televisore acceso. A questi vuoti di personaggi umani, sostituiti da oggetti (pompe di benzina, televisori, *Juke Boxes*), a questi spazi di una intensità a volte spaventosa come in *Men's Room, Railway Station, Memphis, Tennessee* con la sfilata degli urinatori bianchi e al fondo il negro che lustra le scarpe, Frank contrappone una serie di altre immagini che invece rientrano meglio nella cultura fotografica americana, quelle dedicate ai personaggi, agli abitanti di questi vuoti territori, sono foto che in genere hanno una durata più breve, che si compendiano

nell'immagine del singolo personaggio, della figura vista però sempre nel proprio contesto, mai isolata. Certe scelte, affatto dadaiste, come *Store Window, Washington DC*, o *Department Store, Lincoln, Nebraska*, o chiaramente ambigue come *Television Studio, Burbank, California* con la figura al vero e il suo - doppio - sul televisore, hanno creato un modo di vedere diverso, hanno portato poi i *Pop* a scoprire un universo del consumo contrapposto alla sempre più ridotta immagine del naturale.

Le scelte di Frank solo raramente acquistano toni surreali, come invece in Friedlander, ma, quando accade, i riferimenti, ad esempio a Magritte, sono in equivocabili come in *Salt Lake City, Utah*.

Concludendo la posizione di Frank nella storia della fotografia è fondamentale proprio per la ripresa del concetto di viaggio, questa volta non come ricognizione ma come riconoscimento e le sue scelte sono importanti, anche se nell'insieme divergenti, proprio per Mulas che trova in lui, giungendo nel 1964 in America, un modo di vedere profondamente nuovo lo spazio extraurbano, la città è i suoi abitanti. Forse di Frank interessa a Mulas specialmente certa ironia nel taglio, ma, anche più, la durata del paesaggio e insieme il peso dato allo spazio in sé, non necessariamente abitato, inteso come un contenitore di esistenze possibili o, più spesso, di tracce di trascorse esistenze.

(18) Lawrence Durrell, nella prefazione al volume Bill Brandt: *Perspectives sur le nu*, Paris 1961, illustrando l'opera del fotografo inglese, ma di educazione parigina, tende a limitare, anzi a escludere i rapporti con la cultura figurativa e cita un solo nome, quello di Brancusi, appunto però per indicarne la non ineranza alla ricerca del fotografo. Nelle sue pagine la storia del ritrovamento di una macchina de *la belle Epoque*, senza diaframma, a fuoco fisso, di grande formato, dotata evidentemente di un obiettivo a grande angolo e quindi con forti deformazioni marginali del parallasse, diventa fatto stilistico. Eppure il fatto che Brandt abbia studiato con Man Ray, come del resto ricorda lo stesso Durrell, avrebbe dovuto mettere sulla giusta strada.

Il libro, assai utile per meglio valutare le prospettive sul nudo della serie dei gioielli di Ugo Mulas, è, sul piano delle immagini, molto discontinuo. Si pensi ad esempio all'ultima figura, le dita intrecciate: le si trovano correlazioni non col sistema delle fotografie precedenti, ma, semmai, con l'universo di Dorothea Lange e della *Farm Security Administration* e del resto queste connessioni si spiegano alla luce dell'attività svolta da Brandt nel corso del 1940 per il *Ministero degli Interni* Inglese e per documentare gli effetti dei bombardamenti tedeschi. Fatto è che la scoperta della macchina e del suo particolare tipo di focale appare del tutto estraneo alla sostanza delle immagini che sono immediatamente individuabili nelle loro radici culturali; le prime non sono affatto *liberty* ma semmai surrealiste nella tradizione che da Magritte arriva a Delvaux (e di questo troviamo delle letterali citazioni), ma, progressivamente, le forme perdono di particolari, sbiancano alla luce abbacinata di una stampa a forte contrasto, diventano continue e turgide, le gambe come blocchi di pietra, i seni sono sfere, i tronchi strutture immote: e allora il riferimento non è solo o non è tanto Brancusi quanto ad Henry Moore. Il mito della madre, della donna madre distesa contro il suolo viene ripetuto enne volte, e così certe pose, le braccia sulle ginocchia levate, l'intreccio del corpo, la crescente indeterminatezza del corpo infinitamente esteso...

Il discorso su Brandt evidentemente riconduce a quello condotto da Mulas; anche per Mulas l'immagine-nudo viene presentata come attraverso la filiera, la lente della cultura figurativa, solo che la scelta di Mulas è direttamente legata al soggetto, in particolare alla serie di associazioni che - arte negra - determina

in lui, artista europeo che sente il valore delle avanguardie. Qui dunque Brancusi e le cariatidi di Modigliani, come del resto la scultura africana, sono componenti del sistema di immagine; mentre Brandt fa una scelta contemporanea, di una poetica contemporanea, Mulas invece si rivolge ad un momento più complesso ed arcaico, il momento in cui un certo modo di vedere il nudo è divenuto simbolo nella moderna cultura figurativa: così dunque i *totem*, i corpi di donna tagliati come *totem*-cariatidi, recano su di sé i gioielli, anch'essi arcaici e anch'essi con funzione totemica nella nostra cultura. Il limite di Brandt quindi è quello di una citazione colta nella costruzione di immagine interna e una precisa ricerca plastica, Mulas invece assume il sistema del feticcio artistico e, con la sovrapposizione del gioiello-feticcio (la merce), lo riduce a supporto e, di fatto, compie un processo di estrapolazione, di estraniamento. Un processo critico.

(19) Cfr. nota n. 9 per quel che si riferisce a Nadar; su Paul Strand faccio rimando all'opera fondamentale (dalla quale si potrà risalire a tutta la precedente bibliografia): *Paul Strand: A retrospective Monograph, I the Years 1915-1946, II the Years 1950-1968*, con ampia antologia critica sullo stesso P. S.; su Stieglitz vedi: D. By: *Alfred Stieglitz Photographer*, Boston, *Museum of Fine Arts*, 1965.

(20) Man Ray ritrattista: in un volume a cura di L. Fritz Gruber, direttore della *Photokina*, dal titolo *Man Ray portraits*, Gutersloh-Paris, 1963 mi sembra venga affrontata una serie di temi di notevole interesse per valutare anche l'opera di Ugo Mulas. Il ritratto di Man Ray non include l'ambiente ma taglia direttamente il volto del personaggio; solo di rado abbiamo qualche particolare in più, ad esempio un gesto, una parte del busto, un fondo caratterizzato. Man Ray, in questi ritratti, ripresi, ove non diversamente indicato, tra 1920 e 1940, ha voluto raggiungere il carattere del personaggio attraverso una differenza stesura, come direbbe un pittore, se si preferisce attraverso tecniche di ripresa e stampa differenti. Così il *flou*, un procedimento ottocentesco, volutamente arcaizzante, così la solarizzazione, una « scoperta » dello stesso Man Ray o la volumettrizzazione, i vari mascheramenti del foglio per ottenere delle dominanti grigie, etc. tutto questo serve a Man Ray per individuare i personaggi e dare loro, per via di uno stile specifico, un carattere. Così quindi da elementi descrittivi esterni l'individuazione si ottiene per vie più dirette. In questo senso il problema del ritratto dello stesso personaggio in epoche differenti e, meglio, la tiratura di altri ritratti che necessariamente (nel caso delle solarizzazioni, per esempio) sono diversi dalla primitiva prova prescelta mostrano anche il mutare dell'atteggiamento di Man Ray nei confronti della propria opera. Le due strade del modo di essere del modello e del modo di ritrarre del fotografo sono momenti di esperienze complesse che rifiutano sostanzialmente l'idea stessa di istantanea per un più complesso discorso sulla durata.

L'idea del ritratto, nel caso di *Cocteau*, viene enunciata dalla cornice che lo stesso Cocteau regge attorno al proprio volto, duplicato al fondo da un marmoreo busto, secondo una ambiguità che è piuttosto surrealista che Dadà, come a prima vista si potrebbe pensare. *Dora Maar*, la pittrice, è immagine complessa e ambigua, e la solarizzazione sottolinea riferimenti al gusto post-ingresiano del volto e della mano eliminando il costume colorato e riconducendolo in secondo piano. *Salvator Dali* è visto invece come un attore di films americani, una specie di Ramon Novarro, i capelli lustrati specchiati di luce, lo sguardo sottilmente spiritato. Una foto del 1936 di *Yves Tanguy* può contrapporsi utilmente ad un'altra di *Arnold Schönberg*; nella prima viene scelta una luce dal basso, fortemente appiattente, i capelli sollevati in alto,

le sottili ombre grigie incrociate sul volto appena rilevato, nell'altra si adotta un realismo ed una densità estrema di resa, la grana della pelle è densissima, lo sguardo reso acuto da un riflesso netto, l'immagine assolutamente frontale e ridotta al volto. La concentrazione interiore del grande compositore e pittore da una parte, la svagata ironia del surrealista dall'altra. Il lievissimo sfuocato, una luce diffusa, l'accentuazione dei mezzi toni si legano bene all'immagine di *Virginia Woolf*, « scrittrice », mentre ancora più sfuocata è l'immagine di *Sinclair Lewis* nella quale evidentemente il procedimento ha preso senso metaforico, come del resto suggerisce la frase apposta dallo stesso Man Ray a commento dell'immagine « qui (Lewis) fait d'une description littéraire une critique de la société »: anche la foto è, apparentemente, una descrizione letterale; né casuale può essere l'incisione precisissima dell'immagine di *Huxley* contrapposta alla riduzione fino alla grana del volto di *Hemingway* ripreso frontalmente.

Dove peraltro Man Ray enuncia ancor più evidentemente la funzione stilistica della tecnica adottata è nel volto di *Loos* contrapposto a quello di *Le Corbusier*, il primo commentato dalla scritta: « Il a construit à sa façon des maisons ou les gens peuvent vivre à la leur », presenta il personaggio di tre quarti, occhio fisso verso l'alto, immagine profondamente corrosa da una stampa che fa emergere la grana; *Loos* « pionnier du depouillement ornamental actuel » è veduto invece all'interno di una cultura ottocentesca del ritratto, con un'immagine tenuta tutta sui grigi e gli sfumati. Intendo dire cioè che certi procedimenti tecnici diventano per Man Ray metafora di invenzione stilistica e quindi che la solarizzazione, la volumettrizzazione, la resa della grana si collegano alle figure che più gli sembrano rivoluzionare nel contesto culturale contemporaneo mentre il *flou*, lo sfuocato, i grigi dominanti, le tematiche cioè dell'immagine fotografica ottocentesca e dei primi decenni del secolo vengono associate a personaggi di differente esperienza, personaggi romantici o comunque arcaici, come l'attrice *Iris Tree*, come *Anna de Noailles* poetessa, etc.

In alcuni casi l'intervento di Man Ray e il significato che egli aggiunge all'immagine possono essere chiariti solo a livello di lettura della nuova tecnica proposta: confrontiamo l'immagine di *Eluard* e quella di *Nusch Eluard*: la prima è quella, ferma, incisa, densissima di tutti i toni, di alta intensità, di un personaggio di profilo, ridotto al volto dall'occhio intensamente fisso, la seconda riprende la giovane donna seduta ai piedi di una spalliera di verzura, pelliccia sulle spalle, volto bianchissimo frontale, occhio rivolto a lato ad evidenziare l'allargarsi della pupilla; solo che lo stile della prima foto è rivoluzionario nella grana e nel taglio, quello della seconda si lega alla poetica del film anni trenta, e, del resto, la didascalia dice « aucune photo ne saurait rendre le charme et la douceur de cette femme ». Proseguendo coi ritratti veniamo a quello splendido di *Max Ernst*, « l'homme-oiseau » come dice Man Ray, solarizzato, staccato dal fondo: il viso sembra galleggiare nello spazio, gli occhi grigi grandissimi aperti avanti a sé. *Ducamp* è solarizzato ai contorni ed ha, come l'*Hemingway* già analizzato, il volto ricondotto alla grana, di profilo, l'occhio immobile, come atono o sospeso. L'occhio di *Buñuel*, al contrario, è esaltato: il personaggio è visto di fronte, in maniche di camicia, le braccia incrociate sul petto e trova la propria chiave di lettura nell'immagine filmica degli anni trenta, specie della tradizione von Sternberg. *Breton* invece è scritto in maniera del tutto diversa: solarizzazione, stampa quindi con dominanti grigie, immagine che emerge come ribaltata dal foglio, profilo accentuato e degradato del contrasto dal collo in giù, come dice la scritta « A le premier introduit le surréalisme dans les arts plastiques ». Da ultimo resta l'immagi-

ne di Man Ray stesso ridotta da passaggi di negativo successivi a una specie di imprimitura di tela, davanti l'incrocio dei fili del mirino fotografico: l'immagine è come dipinta e coscientemente la scelta di stile viene fatta da Man Ray, lui che si considera un interprete, col nuovo *medium*, dei volti e quindi delle persone.

La questione del ritratto fotografico di Man Ray si collega direttamente all'apprezzamento della sua ricerca vuoi nel campo filmico che in quello della realizzazione di «oggetti»; utilissimo a tal proposito il volume *Oggetti d'affezione*, Torino 1970, a cura di Paolo Fossati con una nota e un'appendice biografica sempre a cura dello stesso autore e *Self Portrait*, Boston 1963, dello stesso Man Ray. Giustamente notava Fossati (p. 258, del citato *Oggetti d'affezione*) una « convergenza tra costruzione dell'oggetto-fotografia del medesimo da parte di Man Ray. La fotografia, in quanto riproduzione, offre sì un'immagine, ma indiretta, seppure oggettiva » e, prima (p. 257) aveva scritto che la foto degli oggetti, fatta dallo stesso Man Ray, permette di dar di quelli « una sottile chiave interpretativa ». Dunque Man Ray opera una scelta critica mentre riprende i propri oggetti, la stessa operazione che viene compiuta da lui stesso nei ritratti e, volendo analizzare da vicino il problema, troveremo che anche qui gli stili di ripresa variano in funzione del tema e dunque fungono da connotazione, da elemento connotante l'intero sistema. Questi sono dunque gli antecedenti critici nell'ambito *dada* del rapporto artista-ritratto che a Mulas possono avere interessato: soprattutto la possibilità che ad un tipo di trascrizione, ad un certo stile corrisponda un determinato sistema di contenuti. Man Ray insomma ha inventato una funzionalizzazione degli stili che, anche negata, resta un termine di confronto. Lo solarizzazione o il passaggio di negativo sono procedimenti significanti.

(21) A prima vista potrebbe apparire non completamente lecito collegare la ricerca di Ugo Mulas e la filosofia di Merleau Ponty. L'incontro di Mulas col filosofo è infatti recente, data i tempi ultimi della sua esistenza, quelli che si connettono alla serie delle *Verifiche*. Già questo solo fatto però dovrebbe essere utile a stabilire il mutamento profondo avvenuto nell'impostazione del discorso fotografico e quindi a farci riflettere se nel percorso di Mulas non sia invece opportuno ritrovare le tracce di una intenzione fenomenologica anteriore alla presa di coscienza diretta dei testi filosofici. I tramiti della cultura non passano necessariamente attraverso la mediazione letteraria e Mulas è vissuto a Milano, uno dei poli, grazie ad Enzo Paci, della ricerca fenomenologica europea.

Ricordo quindi i notissimi volumi dello stesso Enzo Paci: *Tempo e verità nella fenomenologia di Husserl*, Bari, 1961; *Funzione delle scienze e significato dell'uomo*, Milano 1963; *Tempo e relazione*, Milano 1965. Questi volumi è noto sono ripensamento dell'intera ricerca husserliana come si ripercorre nelle *Ricerche logiche*, Milano 1968; nelle *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino 1965 e, soprattutto, ne *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano 1961. È necessario elencare qui alcuni dei testi di Merleau Ponty su cui è stato condotto il discorso di connessione e raffronto con l'opera di Ugo Mulas. Prima di tutto, naturalmente, la *Fenomenologia della percezione*, edita a Parigi nel 1945 e tradotta in italiano nel 1965 da Andrea Bonomi (che è anche autore di una monografia su Merleau Ponty: *Esistenza e struttura, saggio su Merleau Ponty*, Milano 1967); quindi il volume di saggi dal titolo *Senso e non senso*, edito a Parigi nel 1948 e da noi nel 1962; poi l'opera uscita postuma *Il visibile e l'invisibile*, Parigi 1964, Milano 1969 e, per gli aspetti politici che

peraltro non ineriscono direttamente al nostro discorso, ricordo infine *Umanismo e terrore*, Parigi 1947 e *Le avventure della dialettica*, Parigi, 1955, uniti in volume a Milano nel 1965.

Il problema che forse più interessa nel sistema delineato nella *Fenomenologia della percezione*, o almeno quello che interessa lo studioso della fotografia, non è tanto la negazione della concezione idealistica dell'universo dei fenomeni o quella empirista ad essa simmetrica, non è dunque l'affermazione dell'esistente in quanto pensato o dell'esistente al di fuori del soggetto che ne determina (causa-effetto) la sintesi di pensiero, quanto piuttosto il nuovo punto di partenza che viene proposto, l'individuo legato al suo esistere, al suo essere-qui, e quindi al suo corpo. Il corpo infatti, per Merleau Ponty, che vi dedica una intera sezione del volume, è punto di snodo di ogni possibile esperienza, elemento costitutivo che commisura e qualifica.

Il problema della autopercezione, della percezione del proprio corpo è legato strettamente ad una serie di analisi di Mulas riportate nelle registrazioni trascritte che formano la prima parte di questo volume, così che mi sembra utile analizzare più da vicino le tesi del filosofo francese. Dunque (p. 142, ed. italiana), Merleau Ponty scrive: «... io osservo gli oggetti esterni con il mio corpo, li maneggio, li ispeziono, ne faccio il giro, ma, per ciò che lo riguarda, non osservo il corpo stesso: per poterlo fare, sarebbe necessario disporre di un secondo corpo che a sua volta non sarebbe osservabile. Quando dico che il mio corpo è sempre percepito da me, queste parole non vanno dunque intese in un senso semplicemente statistico e deve esservi, nella presentazione del corpo proprio, qualcosa che ne renda impensabile l'assenza o anche la variazione ». L'analisi prosegue ricordando che (p. 143) il mio corpo visivo è sì oggetto nelle parti lontane dalla mia testa, ma, a mano a mano che ci si avvicina agli occhi, esso si separa dagli oggetti, dispone in mezzo agli oggetti un quasi - spazio in cui questi non hanno accesso » e conclude: « In quanto vede o tocca il mondo, il mio corpo non può quindi essere visto né toccato. Esso non è mai oggetto, non è mai - completamente costituito -, proprio perché è ciò grazie a cui vi sono degli oggetti ». Il corpo, sviluppa quindi Merleau Ponty, è « eminentemente uno spazio espressivo » (p. 202) e il nostro corpo, in particolare, (p. 202) « non è solamente uno spazio espressivo fra tutti gli altri, come lo è il corpo costituito; è invece l'origine di tutti gli altri, il movimento stesso d'espressione, ciò che proietta all'esterno i significati assegnando ad essi un luogo, ciò grazie a cui questi significati si mettono a esistere come cose, sotto le nostre mani, sotto i nostri occhi »... Riferendosi quindi a questa singolare coscienza dell'essere qui, di essere corpo, si può intendere la riduzione fotografica, se così posso dire, operata da Mulas attraverso le *Verifiche* ma già intesa nella serie dedicata a Duchamp e nell'attenzione particolare all'esistere come camminare delle foto di quel personaggio.

Alcuni altri aspetti invece della riflessione di Merleau Ponty possono portare ad interpretazioni non esatte dell'universo della comunicazione: ne faccio cenno qui, anche se non sono strettamente correlate al dibattito su Mulas, in quanto coinvolgono l'apprezzamento dell'universo iconico. Nel capitolo VI dedicato a *Il corpo come espressione e parola* si afferma fra l'altro (p. 262) « nel caso della parola l'operazione espressiva può essere reiterata indefinitamente, ... si può parlare sulla parola, mentre non si può dipingere sulla pittura... C'è quindi un privilegio della ragione... »; ora la contrapposizione fra sistema iconico e verbale e l'attribuire solo al secondo possibilità di riflessione o autoriflessione rischia appunto di volgere l'intero sistema iconico in direzione di una lettura mitica o, se si preferisce, estetica, privan-

dolo appunto delle valenze comunicative più evidenti per noi, di riflessione appunto sul linguaggio, di critica, che lo rendono così duttile e ricco.

Comunque le affermazioni che possono avere interessato Mulas non sono in questa sezione (la più abbreviata e elusiva forse del libro) ma altrove, nel capitolo dedicato a *Il mondo percepito*, ad esempio (p. 417) dove si afferma: «Noi comprendiamo la cosa come comprendiamo un comportamento nuovo, e cioè non attraverso una operazione di sussunzione, ma riprendendo per conto nostro il modo di esistenza che i segni osservabili abbozzano davanti a noi»... «La cosa è dunque il correlato del mio corpo e, più in generale, della mia esistenza, della quale il mio corpo è solo la struttura stabilizzata»; sempre in relazione al mondo percepito si elabora il problema della temporalità che non ci interessa naturalmente nelle sue radici husserliane quanto piuttosto nel significato che può assumere per l'universo fotografico. Merleau Ponty direttamente riconduce la questione della temporalità a quella dell'essere al mondo; (p. 445) «la mia fiducia nella riflessione consiste in definitiva nell'assumere il fatto della temporalità e il fatto del mondo come contesto invariabile di ogni illusione e di ogni disillusione: io non mi conosco se non nella mia inerenza al tempo e al mondo, cioè nell'ambiguità», e tutto questo evidentemente spiana la strada all'intenzione di un fotografo, come Mulas, che teorizza appunto, fin dal primissimo tempo delle foto di Milano (i ragazzi con le palle di neve) la presenza del fotografo e il dialogo tra fotografo e fotografato.

Nella parte terminale, la terza, del volume, la questione del tempo viene elaborata ulteriormente e la nozione di passato-presente-futuro viene connessa all'osservatore: anche questo, evidentemente, è un nesso diretto con la ricerca di Mulas che non si può trascurare; scrive dunque Merleau Ponty: (p. 527) «Gli - eventi - sono ritagliati da un osservatore finito nella totalità spazio-temporale del mondo oggettivo. Ma se considero questo mondo stesso, c'è un solo essere indivisibile e immutabile. Il mutamento presuppone un certo posto in cui io mi pongo e da cui vedo sfilare delle cose; non ci sono eventi senza qualcuno cui essi accadono, senza qualcuno che, con la sua prospettiva finita, fonda la loro individualità»... (p. 528) «Il tempo non è... un processo reale, una successione effettiva che io mi limiterei a registrare. Esso nasce dal mio rapporto con le cose».

La questione del tempo, del rapporto del soggetto col tempo, della funzionalità del tempo solo e soltanto al soggetto, e quindi il rifiuto di ogni astrazione temporale in senso idealistico sono chiariti poco oltre dal filosofo: (p. 531) «per poter essere presente in intenzione sia al passato che all'avvenire il soggetto stesso non deve... essere situato nel tempo. Non diciamo più che il tempo è un - dato della coscienza -, ma diciamo, con maggior precisione, che la coscienza dispiega o costituisce il tempo. In virtù della idealità del tempo essa cessa infine di essere chiusa nel presente». E' dunque proprio attorno al nucleo del problema del tempo che si incentra, evidentemente ogni discorso sul significato della fotografia per Mulas; la durata della sua fotografia deve essere quindi collegata non soltanto al progetto, alla intenzionalità della ripresa ma, di fatto, fenomenologicamente, si deve prescindere da ogni discorso sul tempo (o sullo spazio!) assoluti, dati kantianamente a priori, per fare aderire al soggetto, alla sua vicenda conoscitiva, al suo modo di esistere ogni discriminazione temporale. E viene quindi a questo punto da stabilire il nesso appunto fra - senso e non senso - (p. 548) «in qualsiasi accezione assumiamo la parola senso, ritroviamo la medesima nozione fondamentale di un essere orientato o polarizzato verso ciò che esso non

è, e così siamo condotti a una concezione del soggetto come e-stasi e a un rapporto di trascendenza attiva tra il soggetto e il mondo. Il mondo è inseparabile dal soggetto, ma da un soggetto il quale non è altro che progetto del mondo; il soggetto è inseparabile dal mondo, ma da un mondo che egli stesso progetta».

La riflessione del filosofo francese dovrebbe, ripeto, essere collegata, appunto sul tema del tempo, non solo a Husserl ma anche ad Heidegger ed a Sartre ma, per quanto concerne Mulas, mi sembra che questo porterebbe fuori strada. In Merleau Ponty Mulas ha trovato conferma delle sue scelte di poetica, e si è quindi indirizzato verso una cultura di immagine, la americana di Frank, Friedlander, ma anche Arbus, Lange, Evans, distinta da quella di tradizione francese ed idealista (Bresson, l'esempio citato nel testo del saggio è la figura più significativa) e tanto più ricca. Anche lì il tema della durata, ovvio nei primi due ma ben presente anche in tutti gli altri menzionati, è punto nodale e, con lui, il rapporto fotografo-ambiente, fotografo-tema ripreso.

(22) Nel volume *Senso e non senso*, edito in francese nel 1948 e in italiano nel 1962 a Milano, un saggio, dal titolo *Il cinema e la nuova psicologia*, illumina utilmente il pensiero di Merleau Ponty e, in correlazione, ci offre utili spunti per intendere l'opera e la riflessione di Ugo Mulas.

Muovendo dalla premessa l'opera che «nella nostra percezione sono primari e antecedenti non gli elementi giustapposti ma gli insiemi» (p. 69), Merleau Ponty precisa: (p. 70) «la percezione analitica, che ci dà il valore assoluto degli elementi isolati, corrisponde dunque a un atteggiamento tardivo ed eccezionale: è quella dello scienziato che osserva o del filosofo che riflette; la percezione delle forme, nel senso generale di percezione di struttura e di insieme o di configurazione, deve essere considerata come il nostro modo di percezione spontaneo». Evidentemente un atteggiamento del genere trova corrispettivo, nella impostazione di Mulas fotografo, appunto nella intenzionalizzazione, se così si può dire, della immagine, nel direzionamento delle scelte e, soprattutto, nel fatto, più volte riconosciuto dal fotografo, che l'immagine fotografica è, prima di tutto, *progetto*. Venendo al film Merleau Ponty ricorda che (p. 76) «un film non è una somma di immagini ma una forma temporale» e che «c'è dunque una vera metrica cinematografica, la cui esigenza è assai precisa e imperiosa»; e così, aggiungerei, anche la fotografia ha una sua metrica, oppure varie metriche, vari tempi, come contrapponendo Bresson a Mulas ho provato a indicare.

La ricerca di Merleau Ponty mi sembra ancora utile per ampliare il discorso suggerito da Eco (cfr. n. 5) su Mulas critico, appunto quando il filosofo francese vuol chiarire la differenza tra film e vita: (p. 79) «le idee e i fatti sono solo la materia prima dell'arte e l'arte del romanzo consiste nella scelta delle prospettive... nel tempo variabile del racconto»... «il senso di un film è incorporato al suo ritmo come il senso di un gesto è immediatamente leggibile nel gesto, il film non vuol dire nient'altro che se stesso». Anche per la fotografia, evidentemente, vi è questa serie di scelte che sono quelle cinematografiche; non esiste un problema di montaggio del sonoro, se invece della immagine, che è appunto intenzionata; l'arte-fotografica consiste appunto nella scelta del ritmo nella sua stessa sistematica; è vero anche che (p. 81) «il filosofo e il cineasta hanno in comune una certa maniera d'essere, una certa visione del mondo, che è quella d'una generazione... il pensiero e le tecniche si corrispondono»: nulla di più utile a confermare l'assunto fenomenologico del nostro saggio. Ma viene ora un problema, chiave nel testo di

Merleau Ponty, e che qui posso solo accennare, quello relativo alla funzione della percezione in rapporto al film (p. 80) «... in sostanza solo grazie alla percezione possiamo capire il significato del cinema: il film non si pensa, ma si percepisce». Anche la fotografia parrebbe non presentarci altro che - condotta e comportamento - dell'uomo non, come nel romanzo, i - pensieri - dell'uomo; ma se il fatto di esprimersi per immagini sembra confermare una incidenza più diretta del film sull'individuo non sembra che la distinzione dei due universi di comunicazione, qui adombrata, la iconica e la aniconica, possa direttamente ricondursi all'alternativa percezione-pensiero. Il problema (cfr. pure la nota 21) di fatto è legato al nostro modello di conoscenza a sua volta connesso al problema della conoscenza infantile, al tema del sogno ed alla funzione del mito. Entro tale ambito tenterò qualche ipotesi nel mio volume kleiano di prossima edizione a Bari, fatto sta comunque che Klee stesso, come del resto acutamente indicava Argan, assume di fronte al mondo un atteggiamento fenomenologico ma, nello stesso tempo, assume intero, in questa sua costituzione di archetipi che è per lui la creazione artistica, il modello mitico. Una coincidenza che può essere forse illuminante per chiarire un problema, come si vede, estremamente complesso. Sul tema della fenomenologia e dell'estetica si vedano, tra l'altro, i recenti contributi come punto di partenza della discussione ultima: F. Curi: *Retorica, strutturalismo, fenomenologia*, in *Lingua e stile*, 1969; G. Scaramuzza: *Fenomenologia ed estetica*, Padova 1971; S. Zecchi: *Un manoscritto husserliano sull'estetica*, in *Aut Aut*, 1972; G. Conte: *In margine a un manoscritto husserliano sull'estetica*, in *Aut Aut*, 1972.

(23) *The Pencil of Nature* di William Henry Fox Talbot, edito a Londra tra 1844 e 1846 in sei fascicoli separati (nuova edizione New York 1969) è un'opera fondamentale nella storia della cultura fotografica e si collega ad alcune altre, dello stesso Fox Talbot, fondate su concezioni estetiche analoghe: di queste *Sun pictures in Scotland* (1845) è la più importante.

L'idea di Talbot è una ricerca guidata. Per prima cosa egli parte, e lo dice apertamente nella introduzione al *the Pencil...*, dalla elaborazione del problema della camera oscura domandandosi come superare il metodo di insegnamento classicista, il cui *cursum* non tutti sono in grado di percorrere. Quindi usa due generi di operazioni, il contatto (foglie, merletti etc.) sulla lastra sensibile oppure usa la camera oscura ma questo secondo processo lo impegna più a lungo, dato che i tempi di posa, in quel caso, sono troppo difficili da ridurre. Fatto comunque è che la linea di Fox Talbot, la linea critica che diverrà interpretativa in genere delle sue stesse fotografie, è chiaramente realista: le immagini, precisa, « sono impressionate dalla mano della natura », sono « formate e delineate solo da mezzi chimici e ottici e senza l'aiuto di alcun esperto di disegno ».

Apparentemente questo tipo di affermazioni sembra inconfutabile e l'intera serie dei fascicoli del *The Pencil of Nature* sembra volere documentare le architetture, le foglie, i merletti, i volumi della biblioteca, una scena di granaio con alcuni personaggi, una scrittura ripresa da un libro, insomma, in breve, le possibilità stesse del *medium*. Ma se la poetica di Fox Talbot è legata all'idea scienziasta della funzione meccanica dell'ottica e della chimica per tradurre l'immagine sul foglio, le opere che egli realizza sono perfettamente all'interno di una cultura, di una civiltà di immagine che nella pittura e, precisamente, nella pittura accademica si veniva manifestando. I tagli delle immagini assumono anche da altre fonti, dai disegni di tipo catalogico per le ceramiche e, per i dorsi dei libri, più dalla pittura

del Seicento olandese e spagnolo (Velazquez e Zurbaran), o ancora dalle vedute di paese o di monumento sempre del seicento olandese. E, del resto, lì, appunto Fox Talbot trovava una tradizione di veduta -esatta-, connessa spesso anch'essa alla camera ottica. Mulas quindi, quando opera la prima *Verifica*, che intelligentemente unisce -come si deve intendere- il progetto di Nièpce alla idea di Fox Talbot, cerca di stabilire alla luce dei precedenti storici una propria posizione proprio nei confronti della operazione fotografica.

Se riflettiamo, infatti, il progetto di Talbot è quello che presiede, con quella sua idea della luce naturale senza mediazione sul foglio, alla scelta del negativo con la sola coda impressionata dalla luce operata da Mulas che però vuole anche dire altro. Il mito della luce che da sola impressiona è appunto mito: la luce è già sul negativo coi numeri progressivi e la marca, la luce soprattutto è una luce funzionale ad un progetto. Si fissano insomma i presupposti dell'evento.

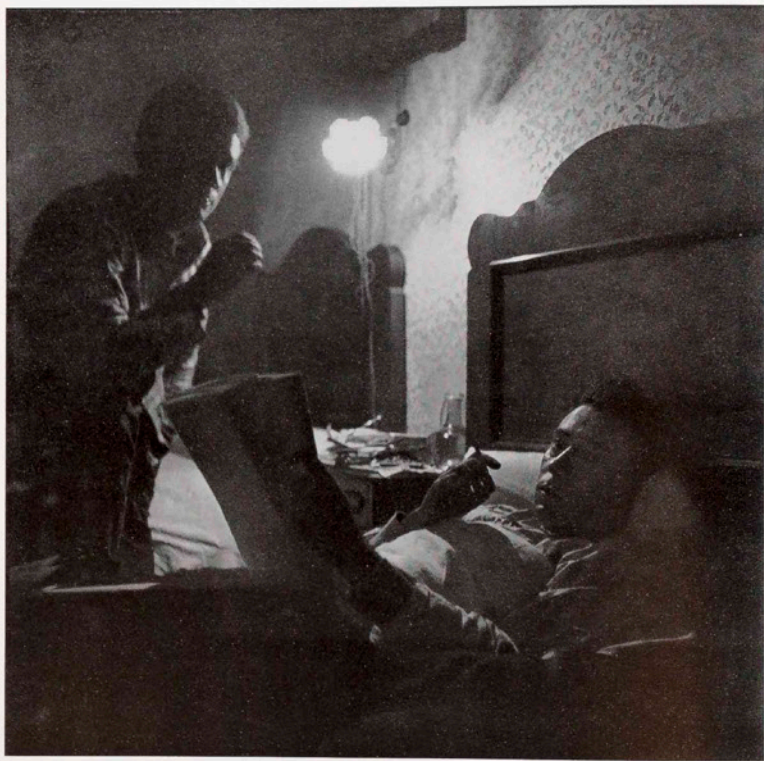
(24) Il volume è già stato da noi analizzato alla nota 17.

(25) Su Duchamp faccio rimando alla nota n. 27 del mio catalogo *Parola / Immagine*, Istituto di Storia dell'arte, Parma 1971 (pp. 89-91) dove viene affrontato il tema alchemico del *grande vetro* e si dà conto del volume di A. Schwarz.

illustrazioni



1) *Bar Giamaica*, 1953-54



2) *Luciano Bianciardi e Carlo Bavagnoli, 1953-54*



3) *Piero Manzoni al Bar Jamaica, 1953-54*



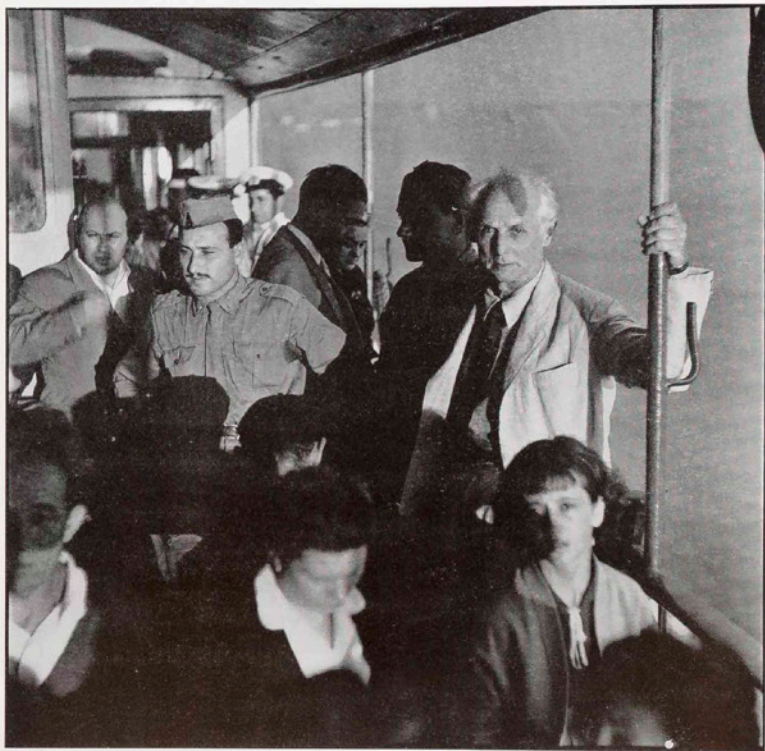
4) Milano, 1953-54



5) Milano, 1953-54



6) Stazione centrale di Milano, 1953-54



7) Biennale, 1954: Max Ernst



8) Biennale 1958: Gino Severini



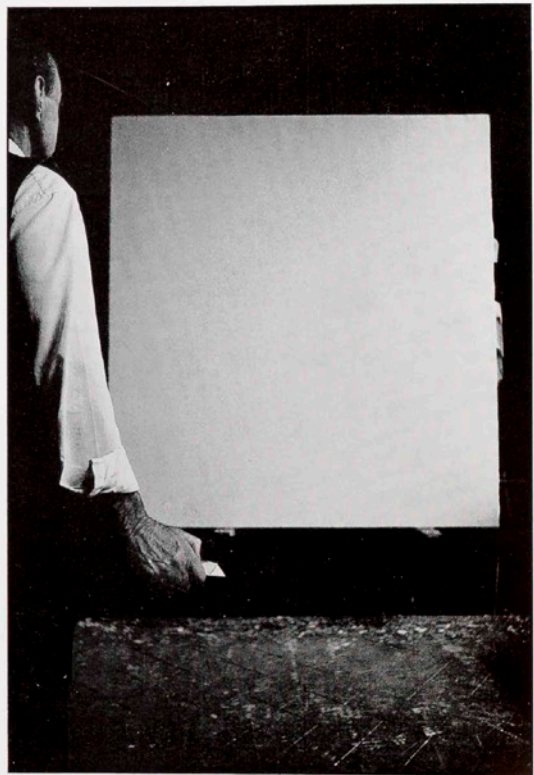
9) Biennale, 1962: *Alberto Giacometti*



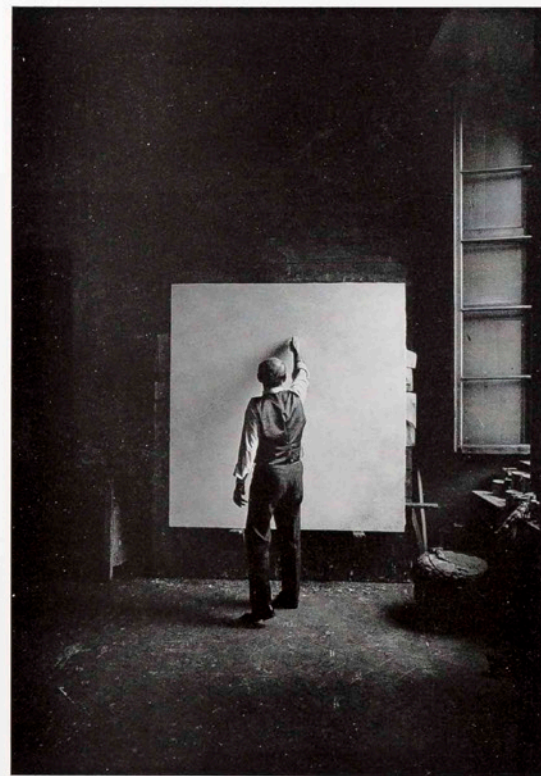
10) Biennale, 1962: *Alberto Giacometti*



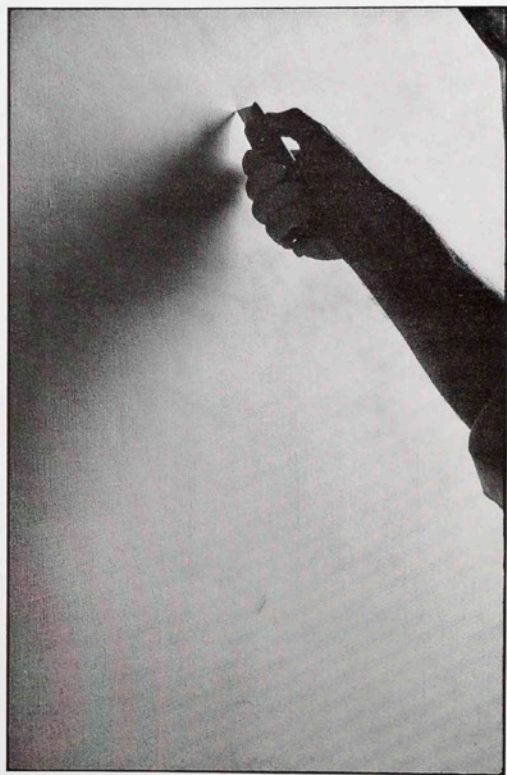
11) *Biennale*, 1968



12) *Lucio Fontana*, 1965



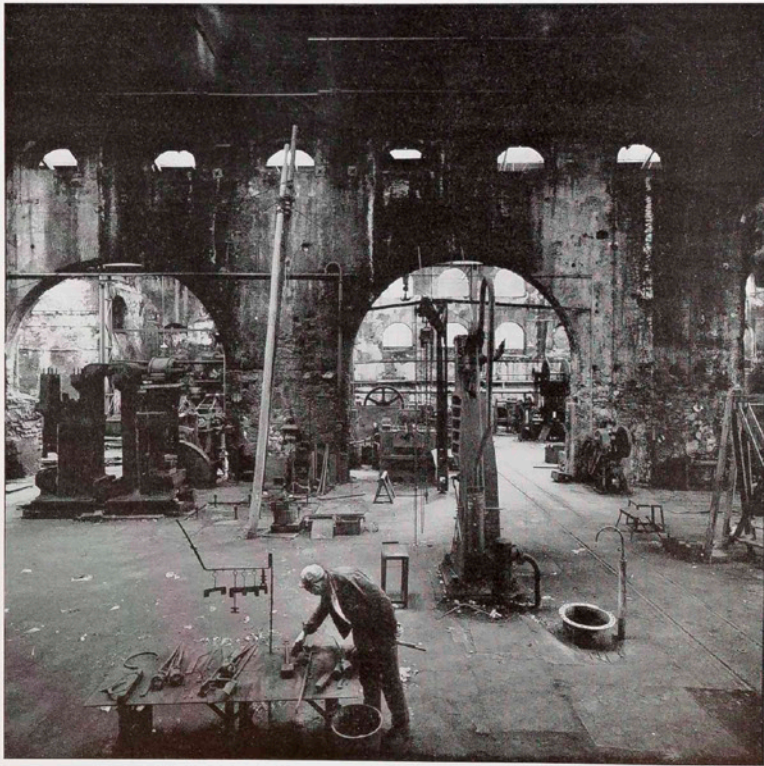
13) *Lucio Fontana*, 1965



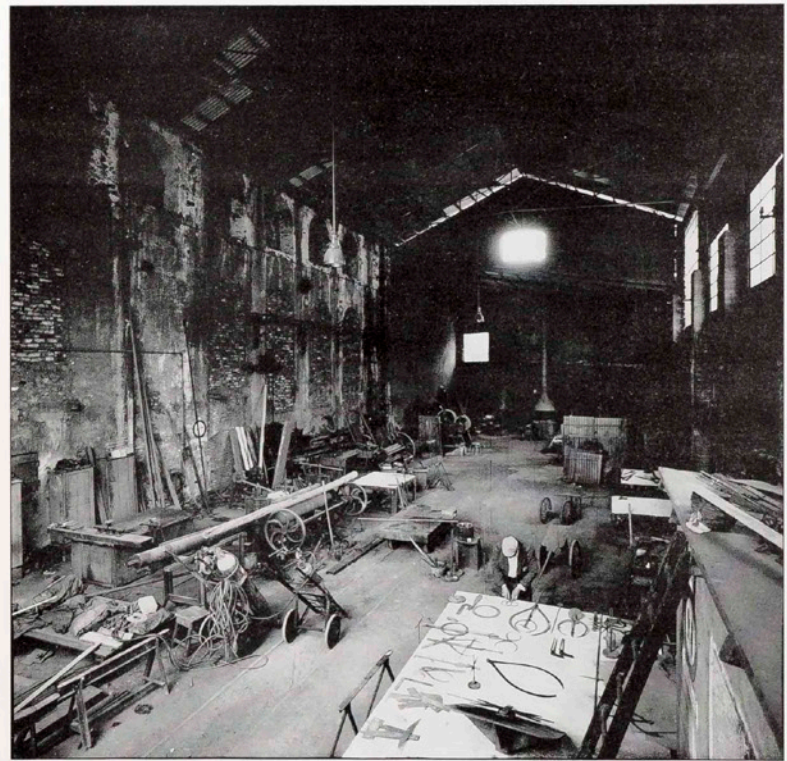
14) *Lucio Fontana*, 1965



15) *Lucio Fontana*, 1965



16) David Smith a Voltri, 1962



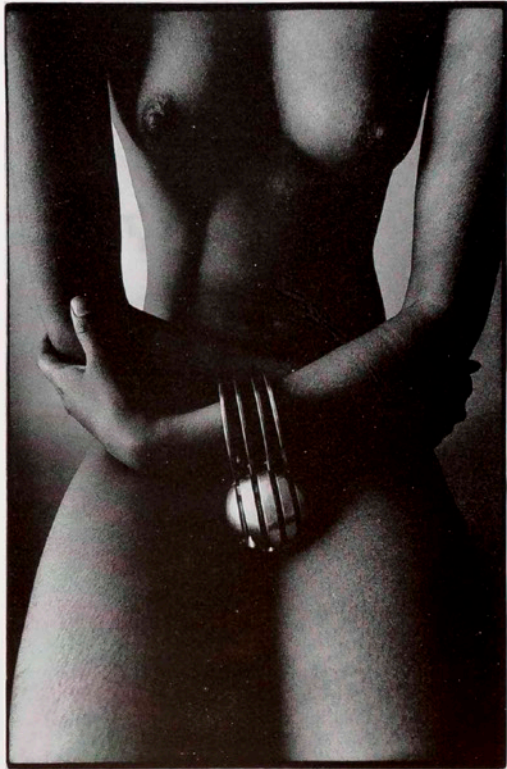
17) David Smith a Voltri, 1962



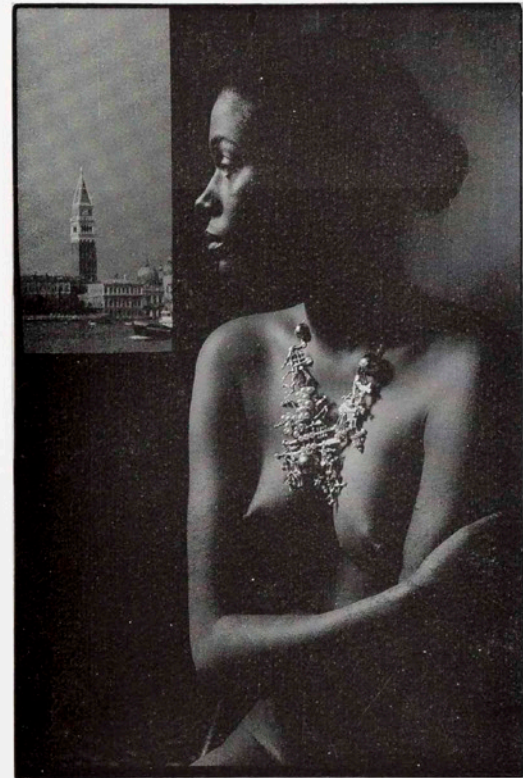
18) *Alexander Calder, 1964*



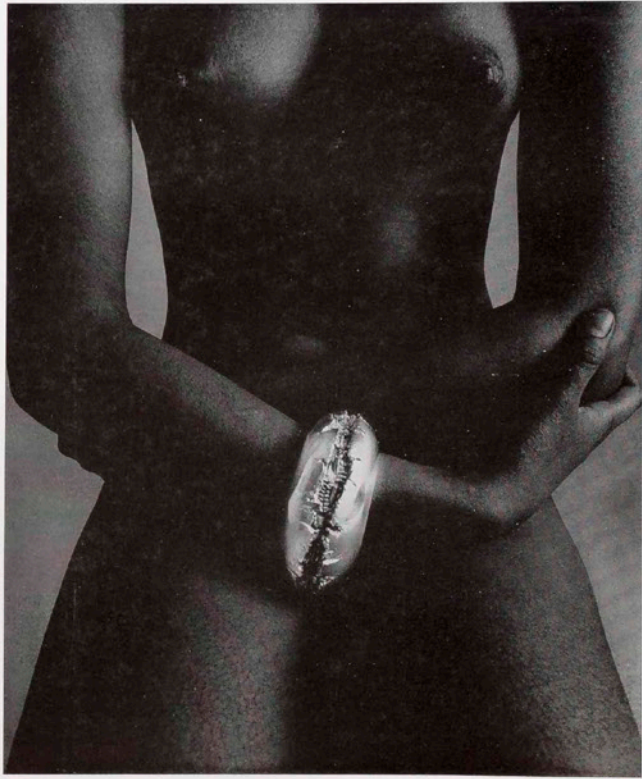
19) *Alexander Calder, 1964*



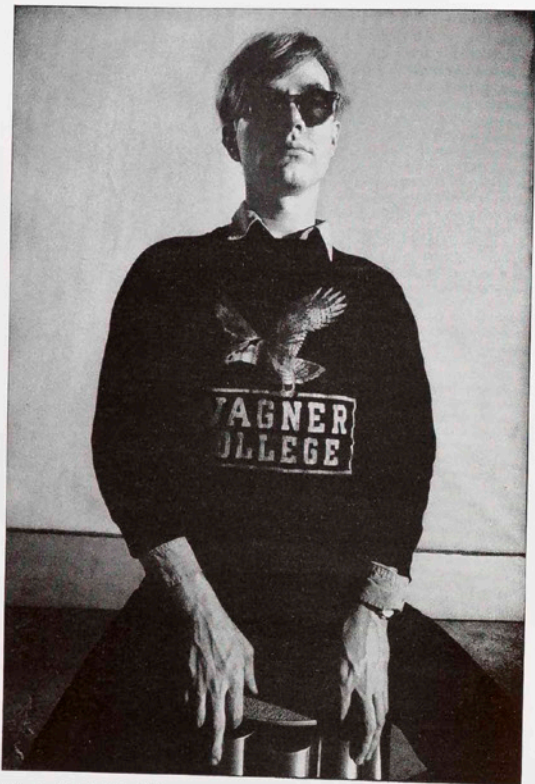
20) Gioiello di Arnaldo Pomodoro, 1970



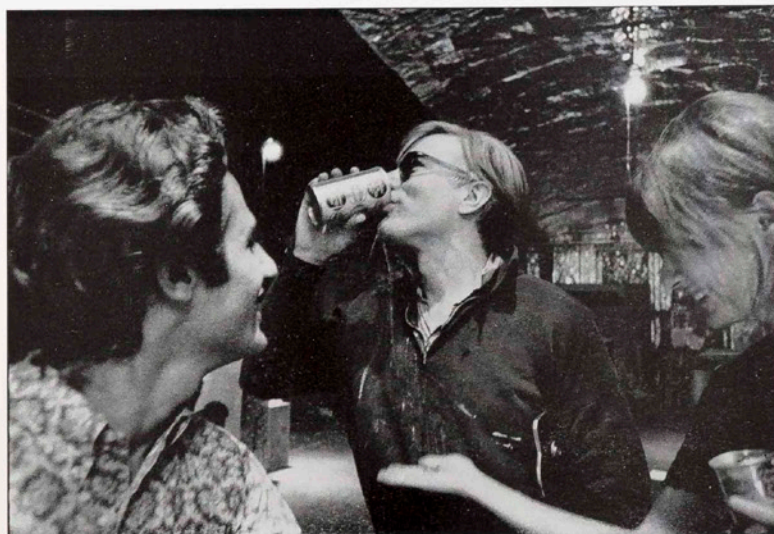
21) Gioiello di Arnaldo Pomodoro, 1970



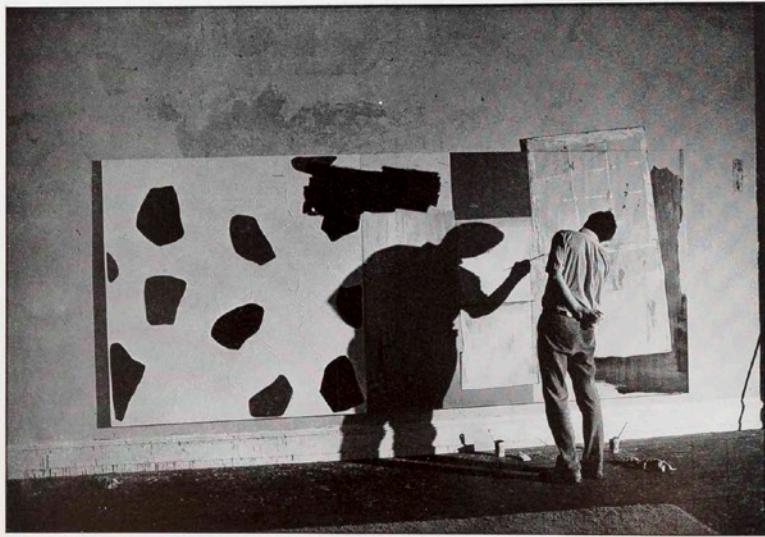
22) Gioiello di Arnaldo Pomodoro, 1970



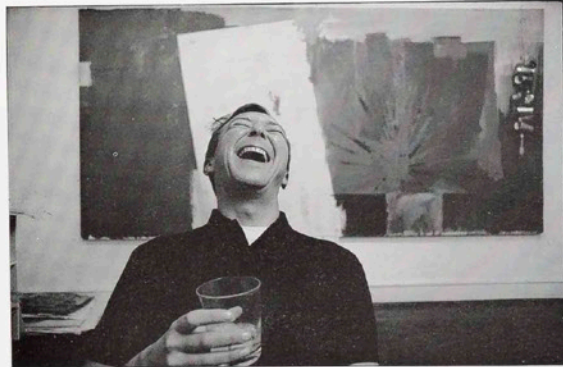
23) *Andy Warhol*, 1964



24) *Andy Warhol*, 1964



25) Jasper Johns, 1964



26) Jasper Johns, 1964



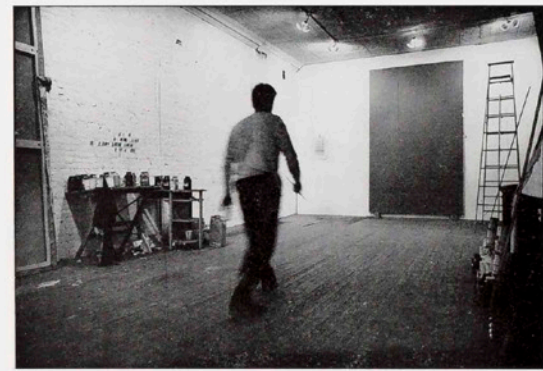
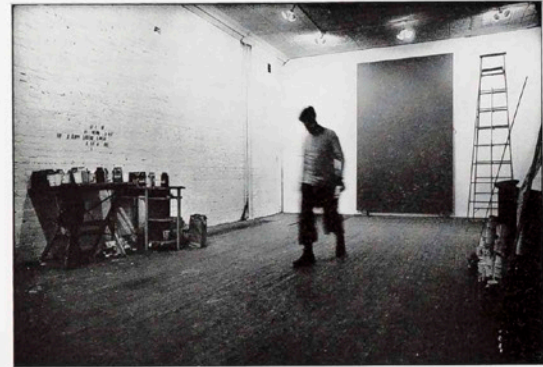
27) Barnett Newman, 1964



28) Jim Dine, 1968



29) *Kenneth Noland, 1964*



30) *Larry Poons, 1965*



31) Robert Rauschenberg, 1964



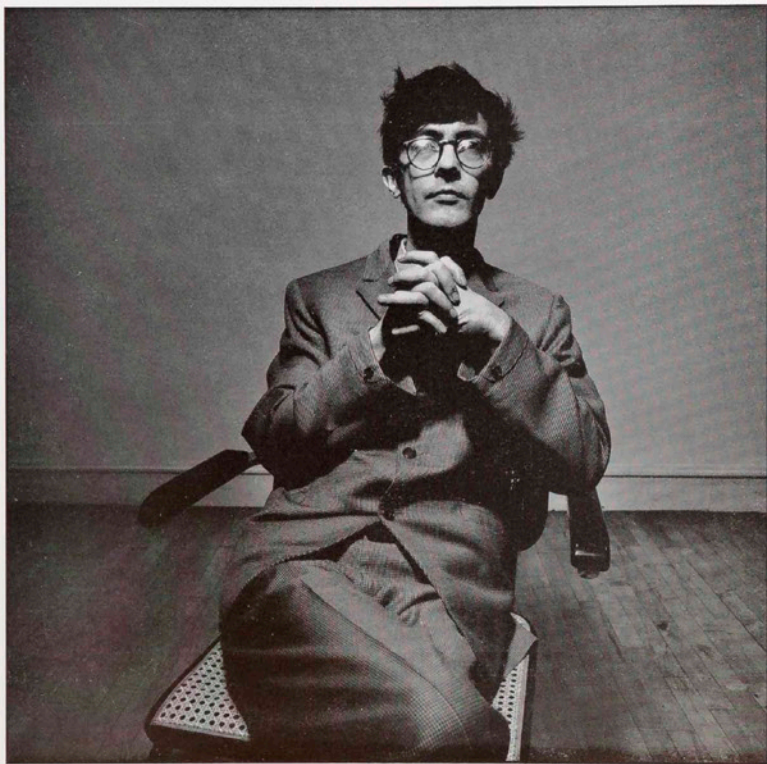
32) John Chamberlain, 1964



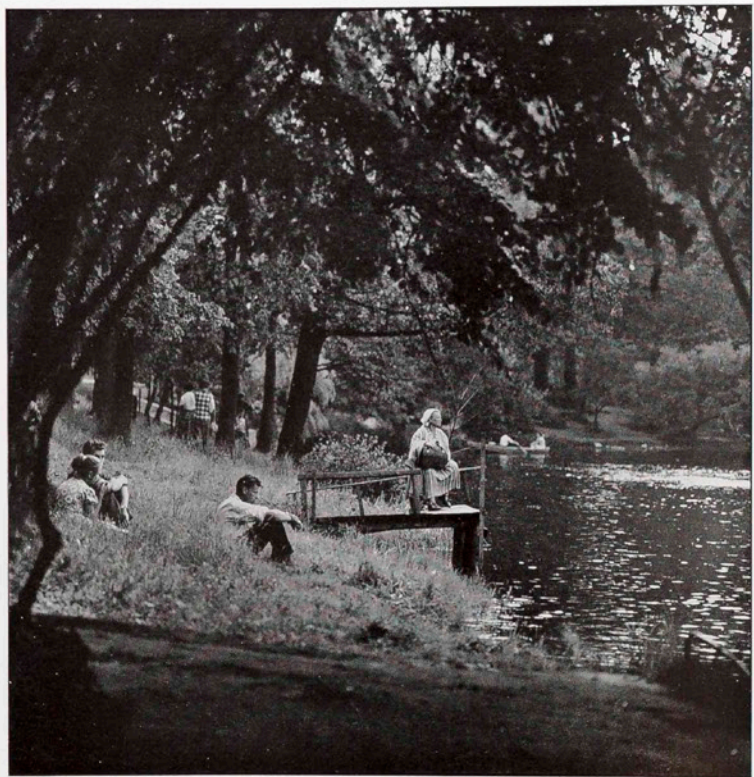
33) Roy Lichtenstein, 1964



34) Festa nello studio di Andy Warhol a New York, 1964



35) Dick Bellamy, 1964



36) *Russia*, 1960



37) *Russia* 1960



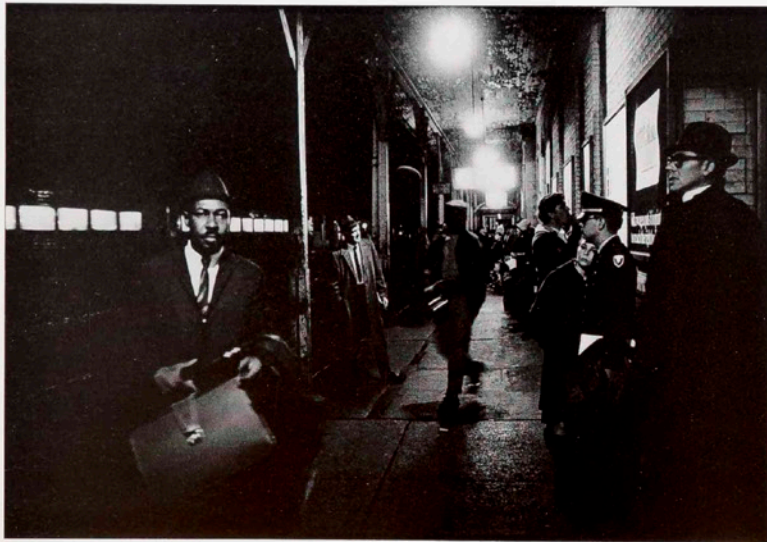
38) *Russia*, 1960



39) *Russia*, 1960



40) *Russia*, 1960



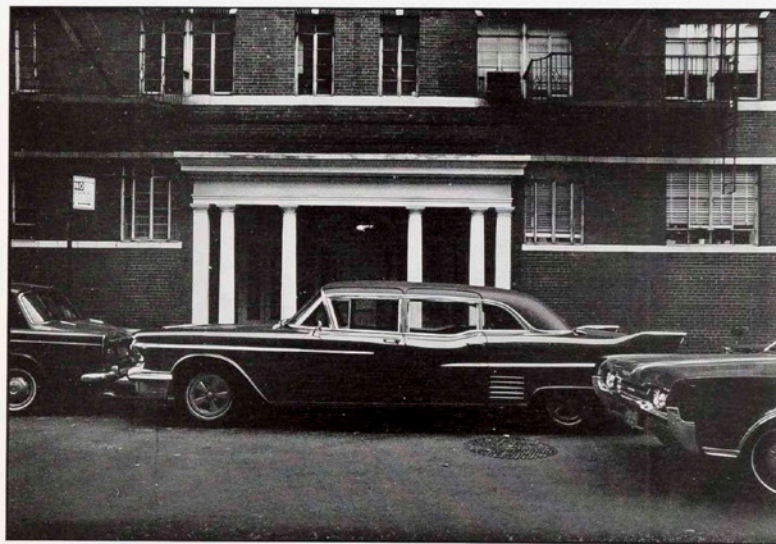
41) *New York, 1964*



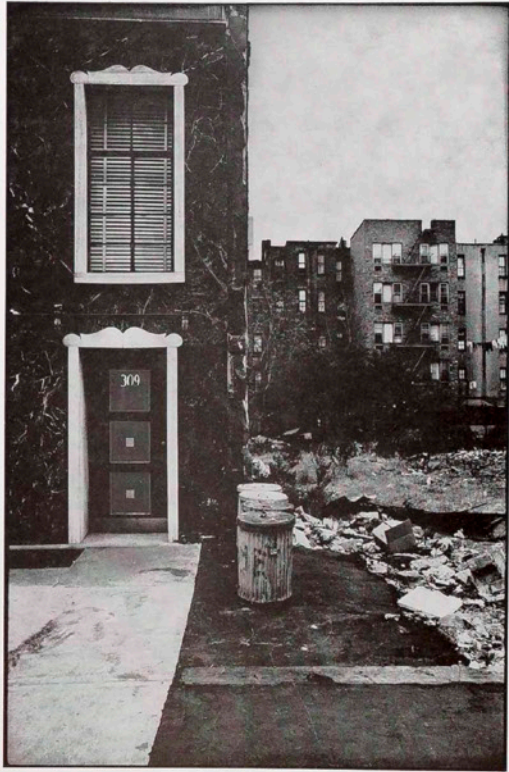
42) *New York, 1965*



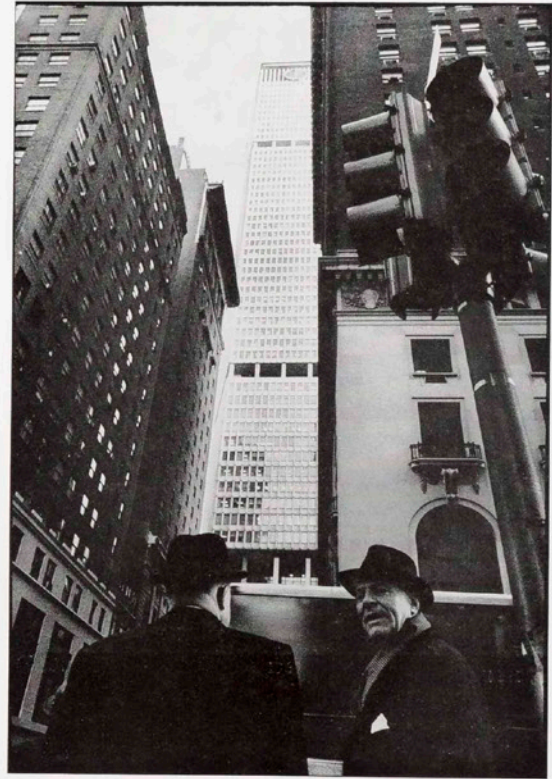
43) *New York, 1964*



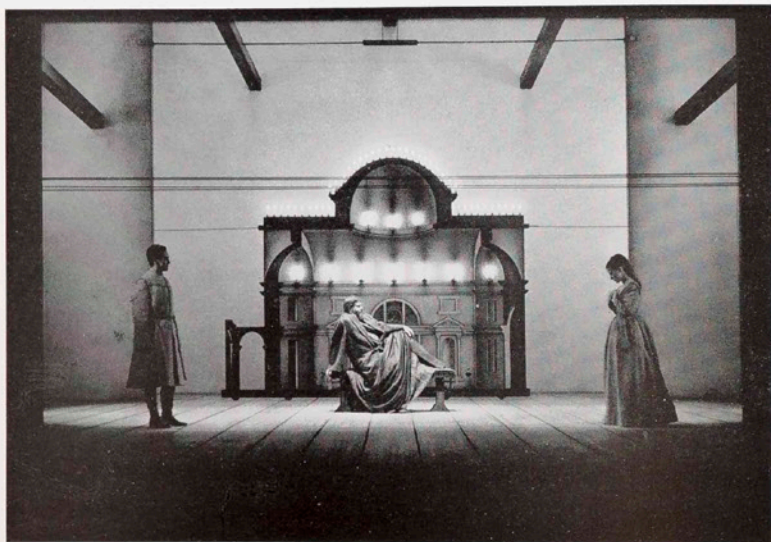
44) *New York, 1965*



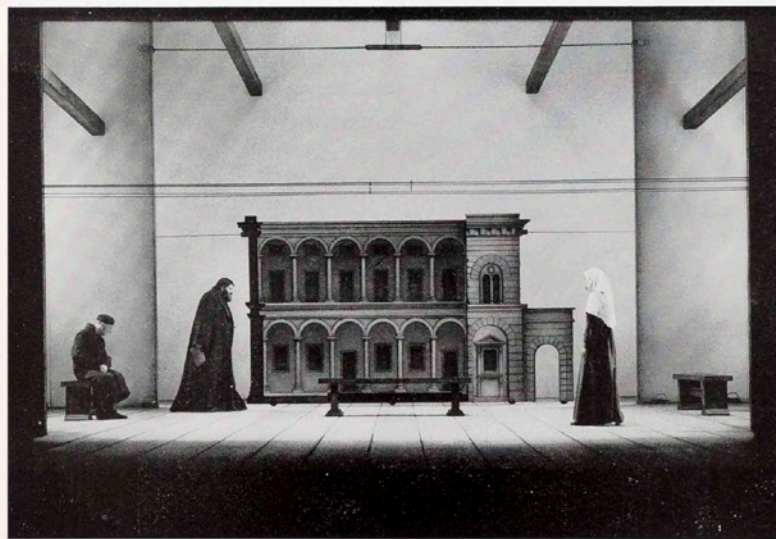
45) *New York, 1964*



46) *New York, 1964*



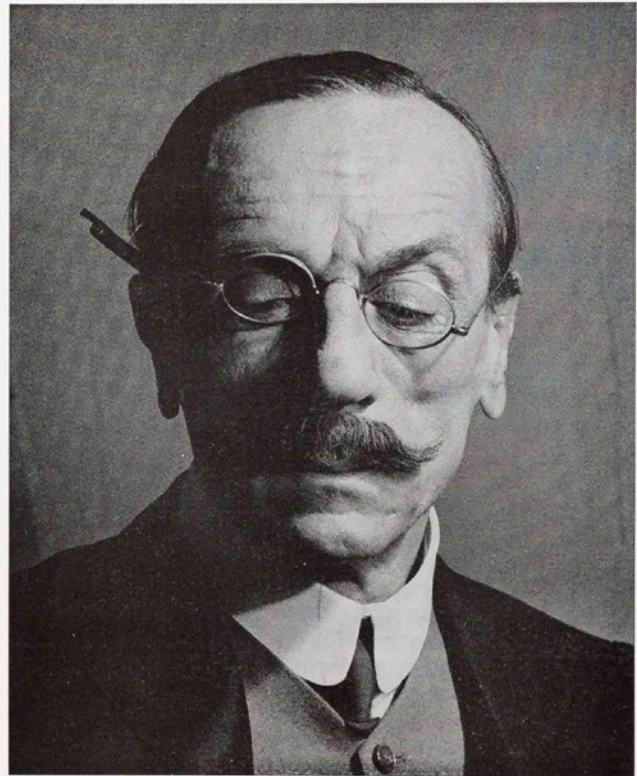
47) Vita di Galileo, 1964



48) Vita di Galileo, 1964



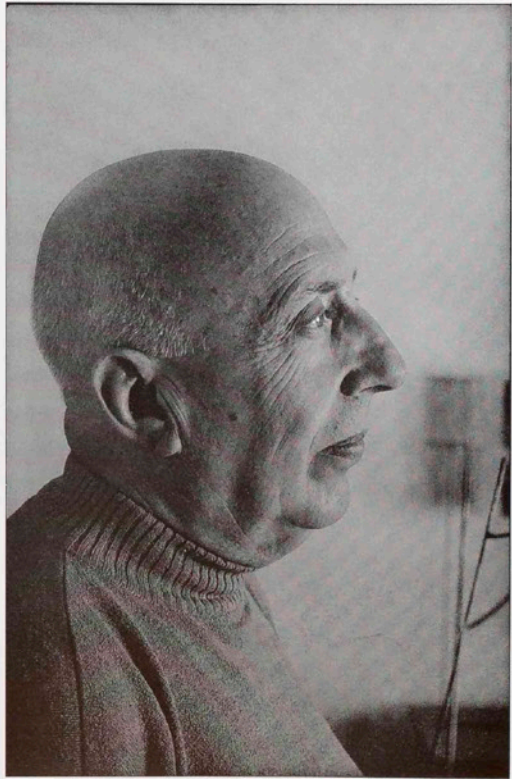
49) *Eduardo De Filippo*, 1961



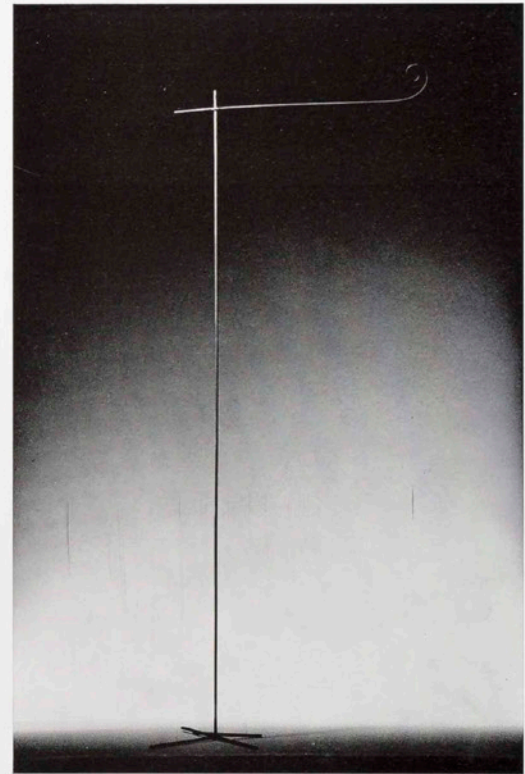
50) *Eduardo De Filippo*, 1961



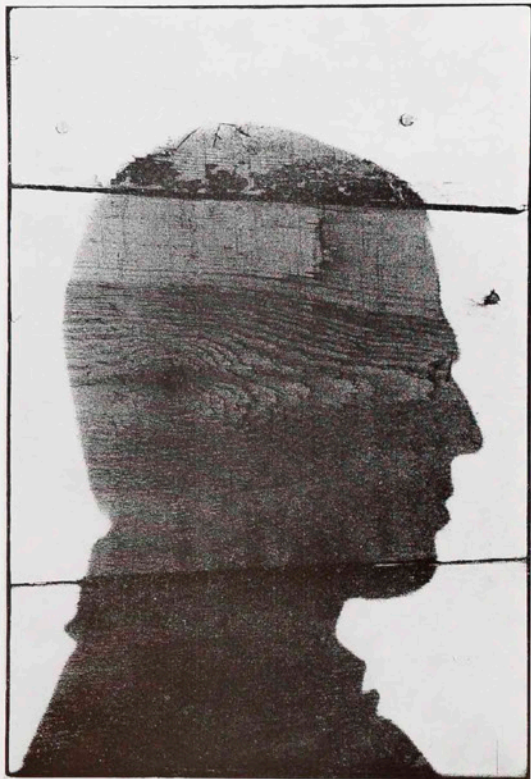
51) *Inaugurazione dell'opera di Vienna, 1955*



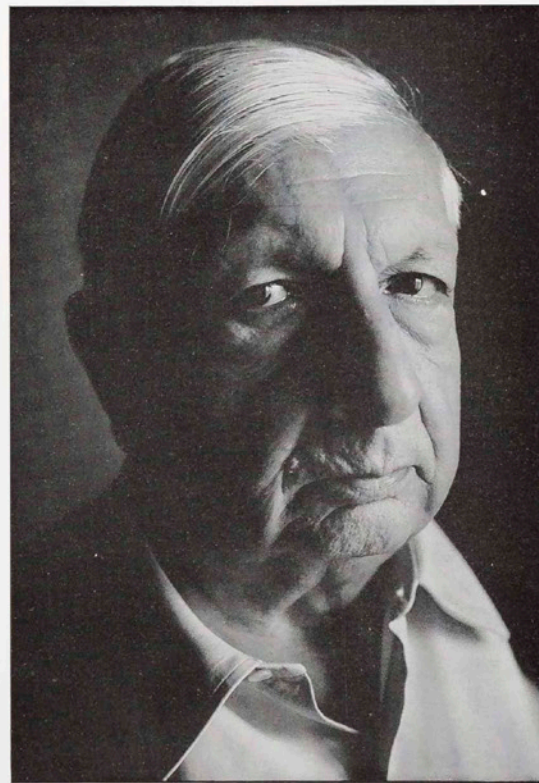
52) *Fausto Melotti*, 1970



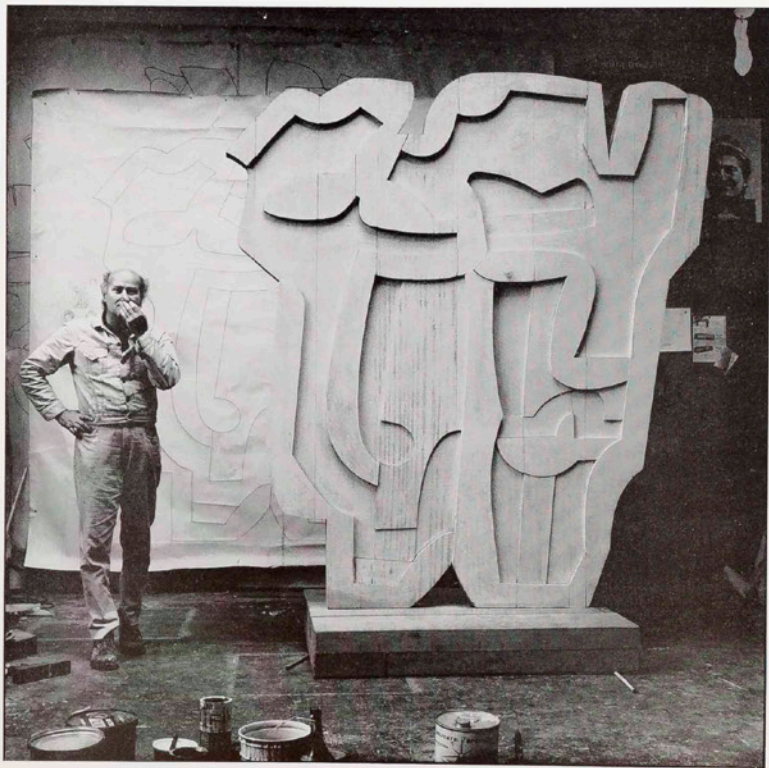
53) *Fausto Melotti*, 1968



54) *Mario Ceroli*, 1969



55) *Giorgio De Chirico*, 1968



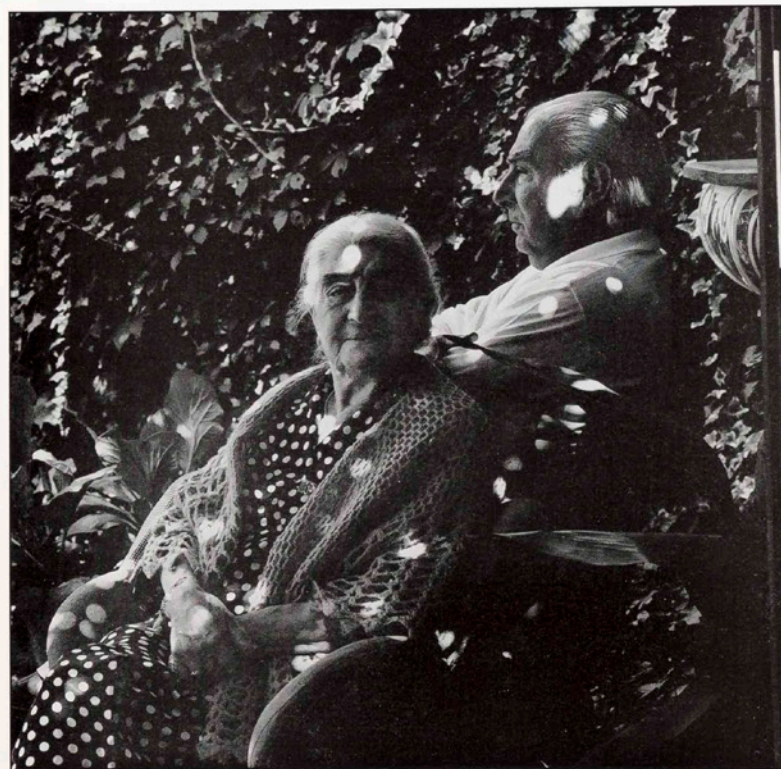
56) *Pietro Consagra*, 1972



57) *Renato Guttuso*, 1970



58) Carlo Carrà con la famiglia a Forte dei Marmi, 1964



59) Raffaele Carrieri con la madre, 1962



60) *Sergio Solmi*, 1962



61) *Salvatore Quasimodo*, 1962



62) *Giuseppe Ungaretti*, 1964



63) *Eugenio Montale*, 1970



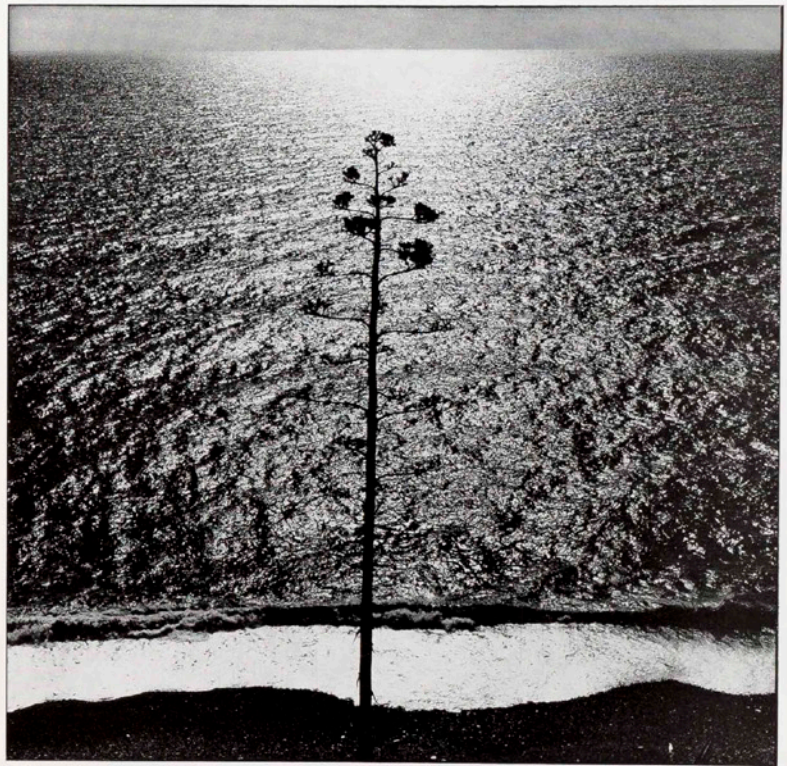
64) *Per Ossi di seppia: Monterosso, 1962*



65) *Per Ossi di seppia: Monterosso, 1962*



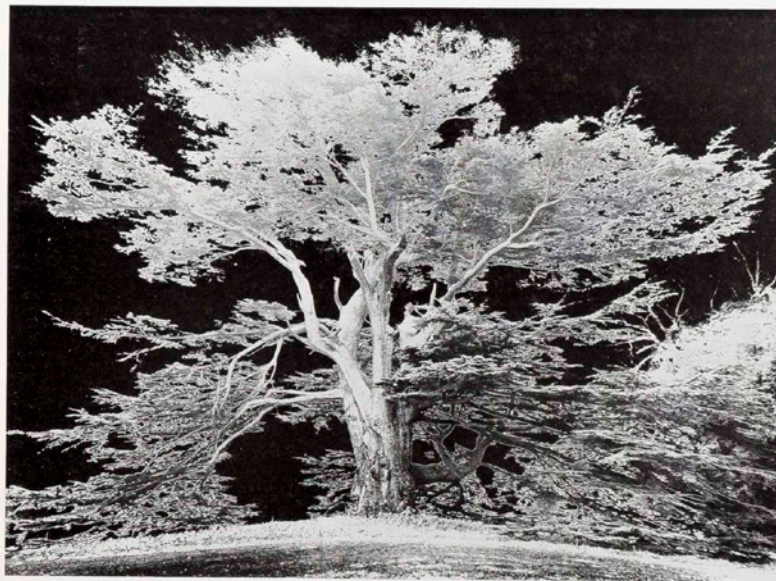
66) *Per Ossi di seppia: Monterosso, 1962*



67) *Per Ossi di seppia: Monterosso, 1962*



68) *Scenografia del Giro di vite*, 1969



69) *Scenografia del Giro di vite*, 1969



70) *Scenografia del Giro di vite*, 1969



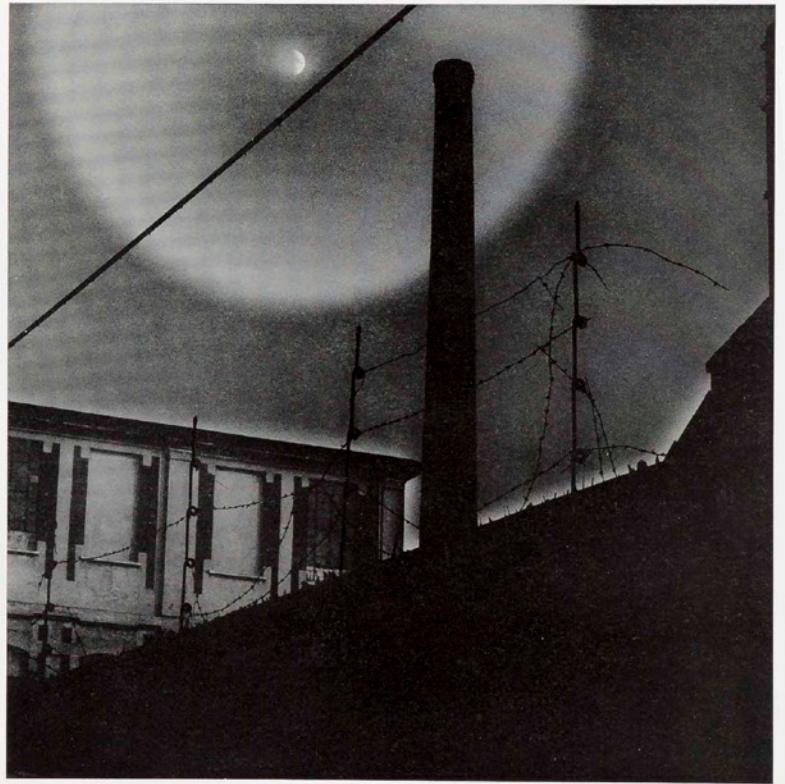
71) *Scenografia del Giro di vite*, 1969



72) *Scenografia del Giro di vite*, 1969



73) *Scenografia per Woyzeck, 1969*



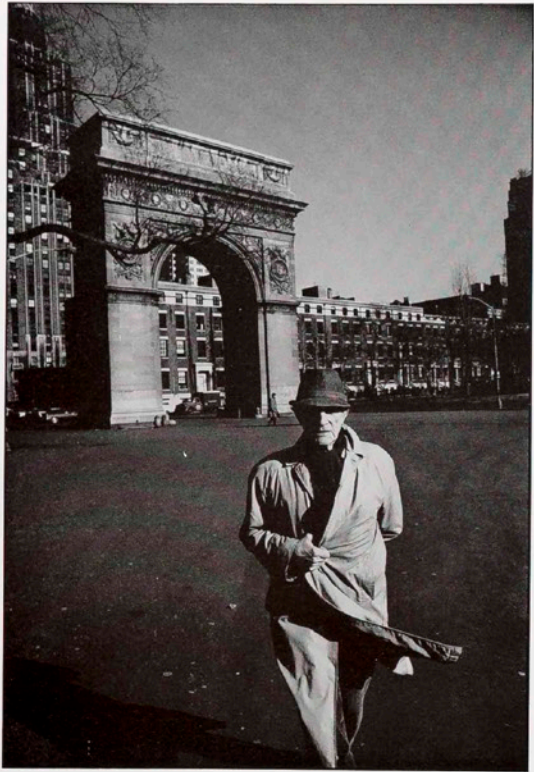
74) *Scenografia per Woyzeck, 1969*



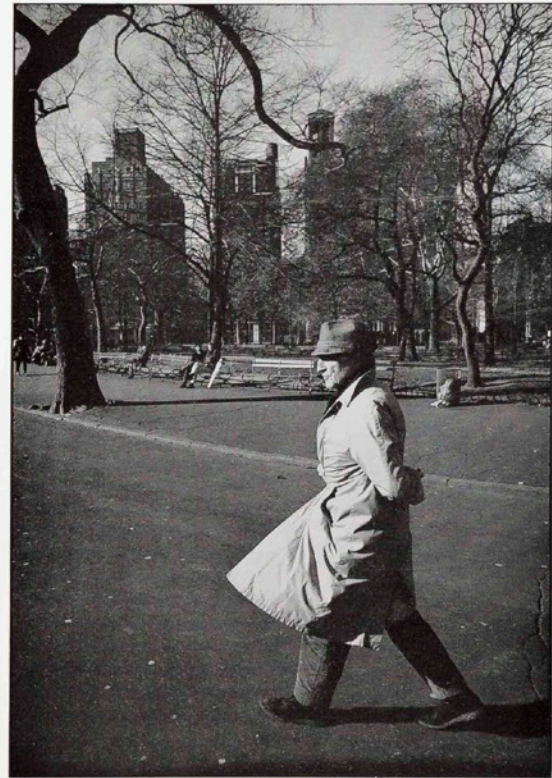
75) *Scenografia per Woyzeck, 1969*



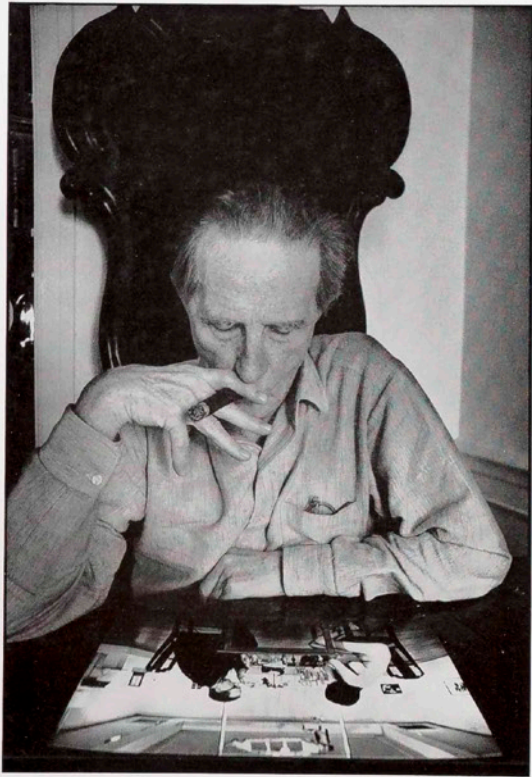
76) *Scenografia per Woyzeck, 1969*



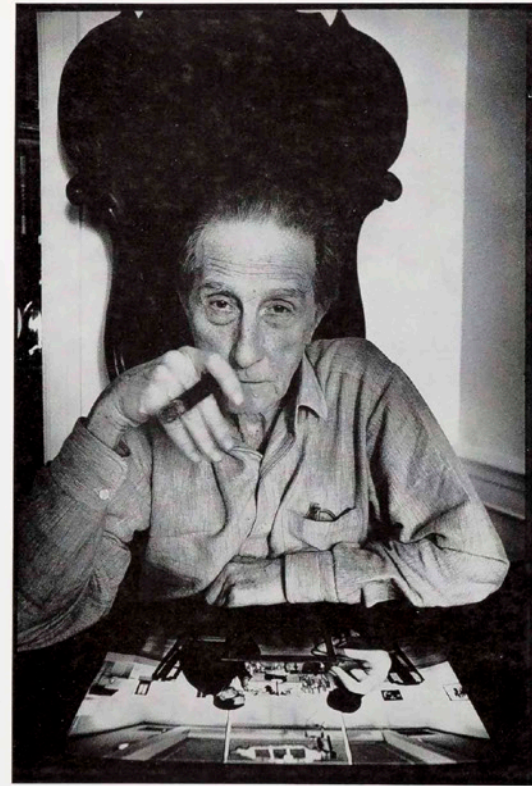
77) *Marcel Duchamp*, 1965



78) *Marcel Duchamp*, 1965



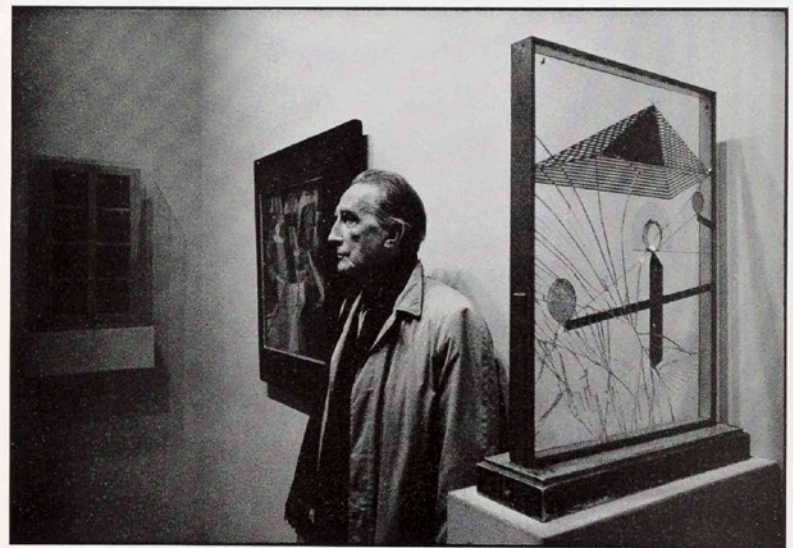
79) Marcel Duchamp, 1965



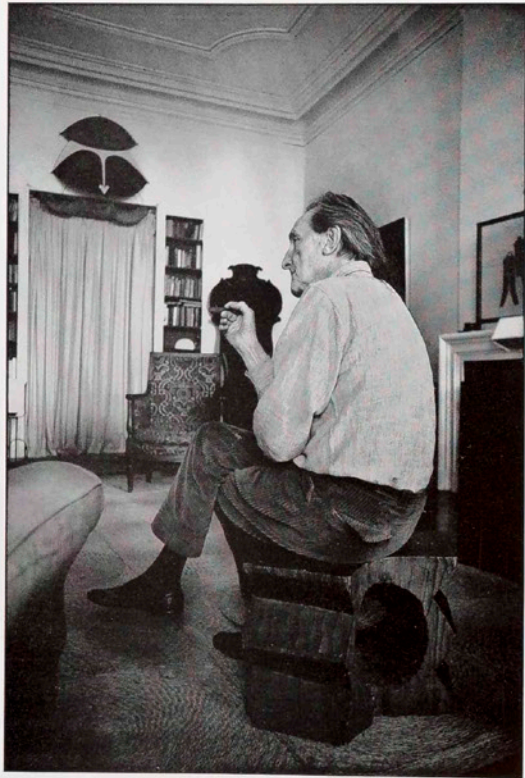
80) Marcel Duchamp, 1965



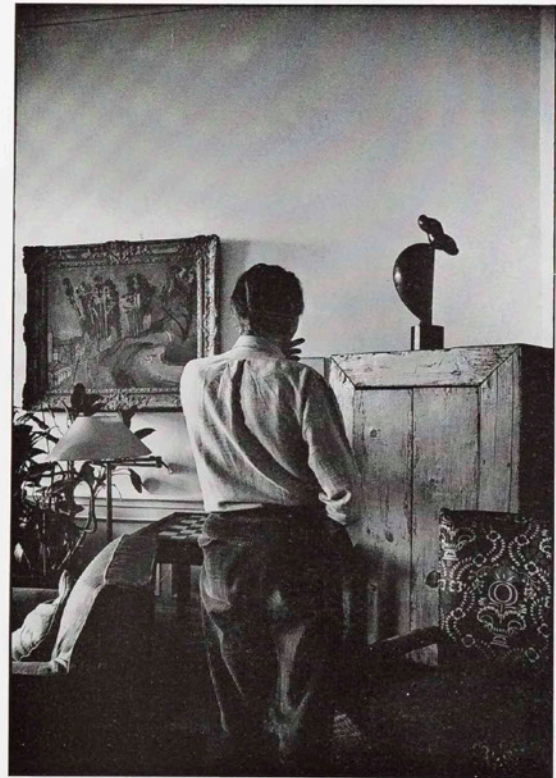
81) Marcel Duchamp, 1965



82) Marcel Duchamp, 1965



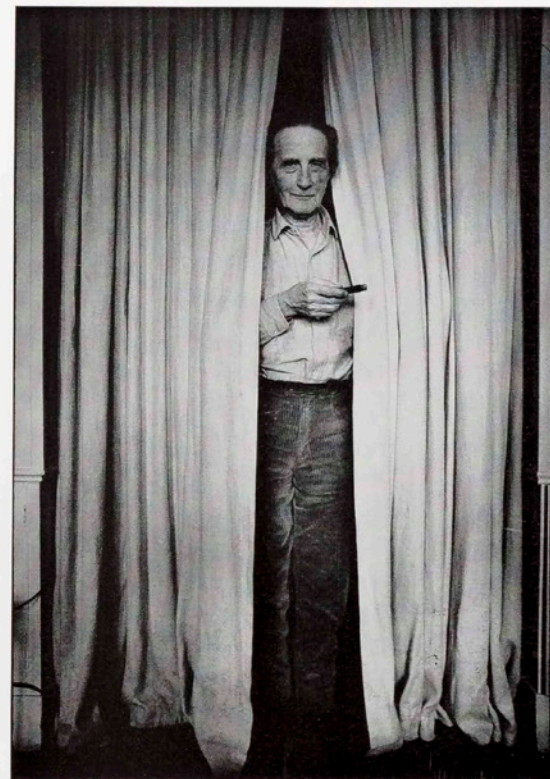
83) Marcel Duchamp, 1965



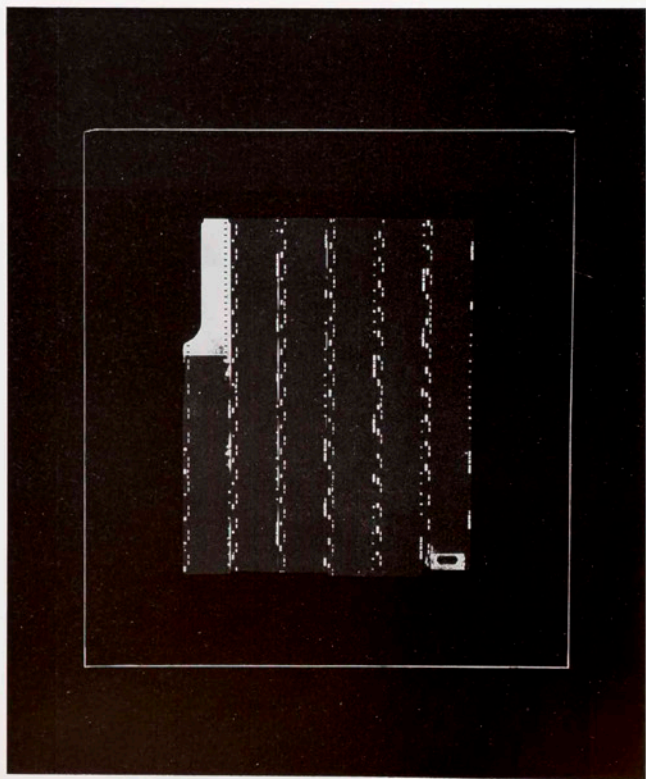
84) Marcel Duchamp, 1965



85) Marcel Duchamp, 1965



86) Marcel Duchamp, 1965



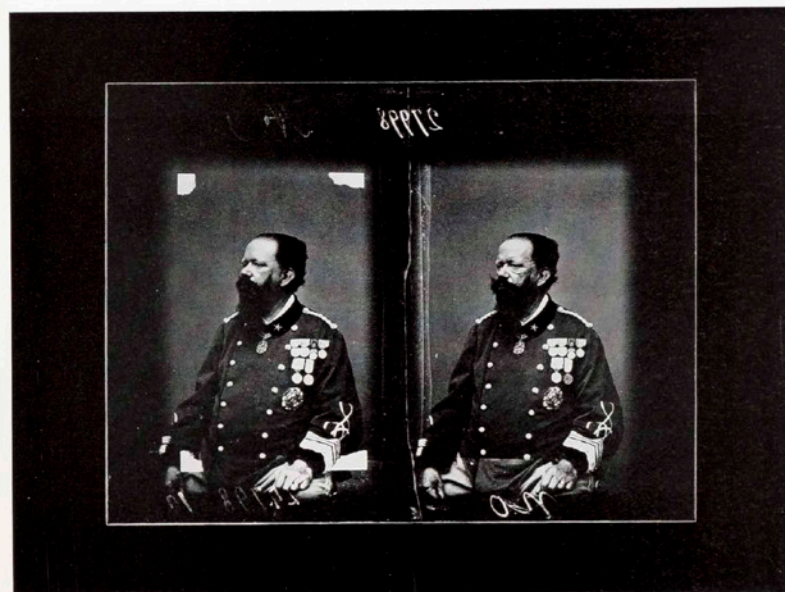
87) Verifica 1: Omaggio a Niépce, 1970 (a Nini, Melina e Valentina).



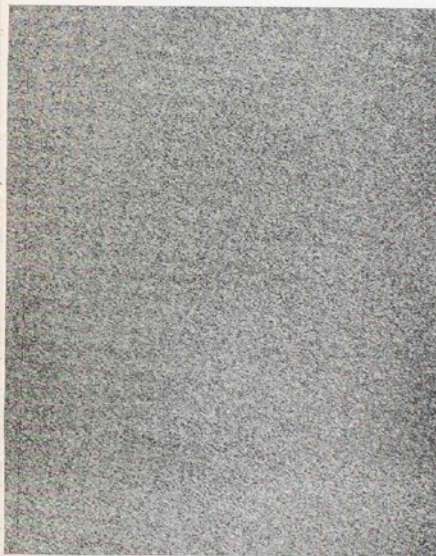
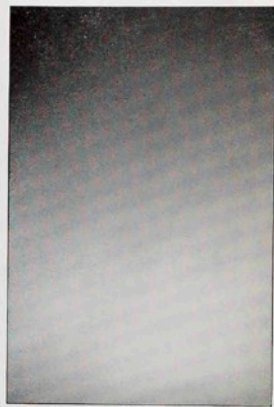
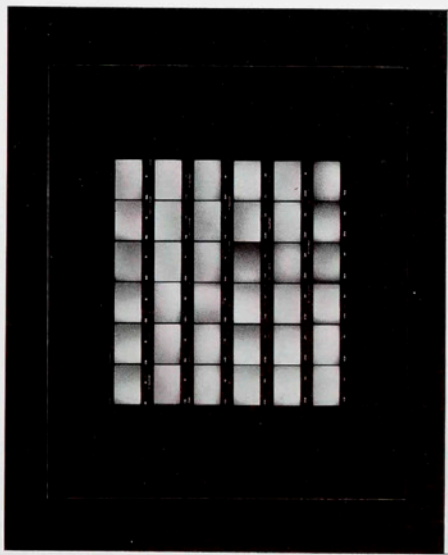
88) Verifica 2: L'operazione fotografica (autoritratto per Lee Friedlander), 1970.



89) Verifica 3: Il tempo fotografico (a J. Kounellis), 1970.



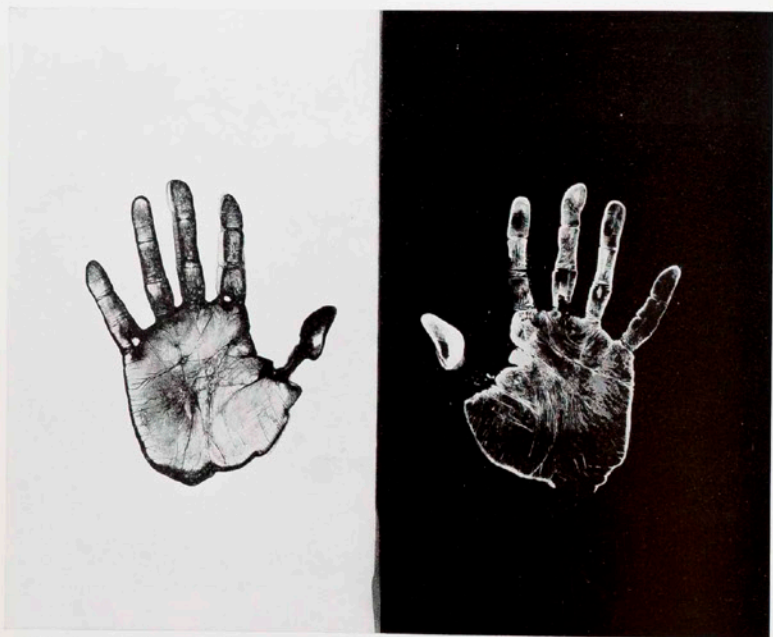
90) Verifica 4: L'uso della fotografia (ai Fratelli Alinari), 1972.



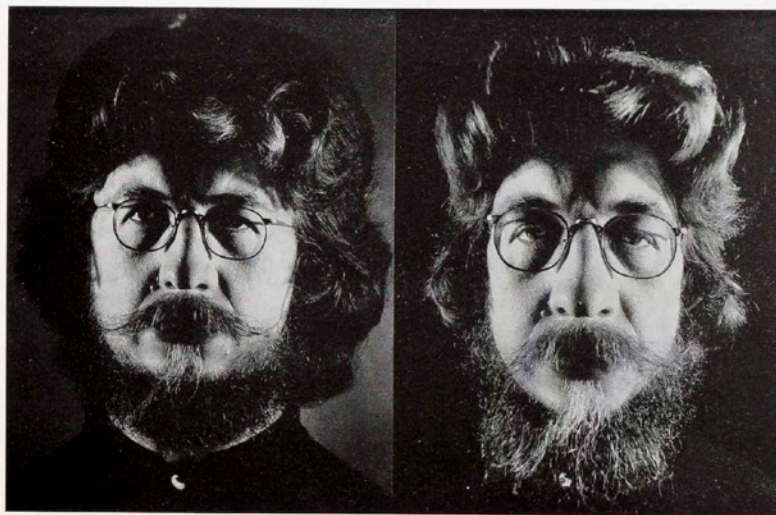
91) Verifica 5: L'ingrandimento (il cielo per Nini), 1972.



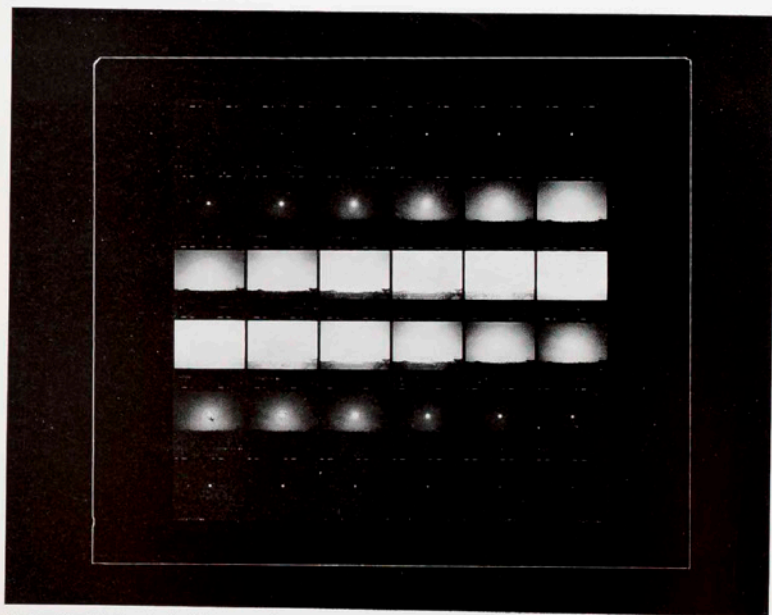
92) Verifica 6: L'ingrandimento (dalla mia finestra ricordando la finestra di Gras), 1972.



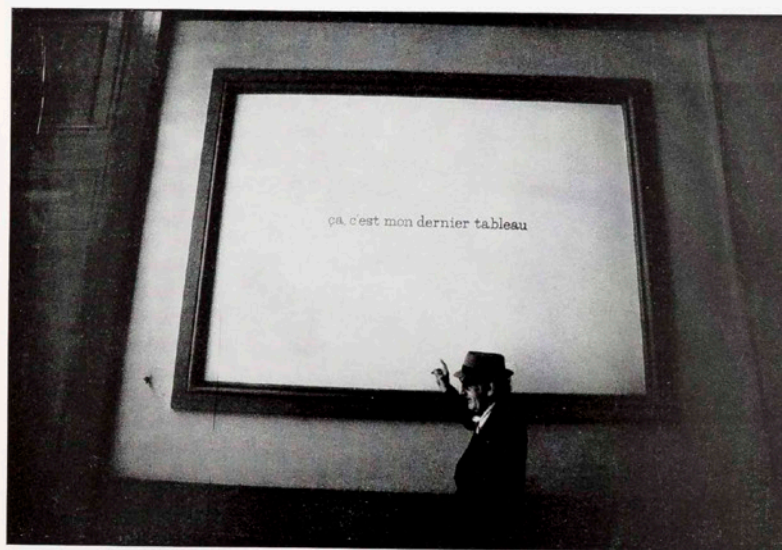
93) Verifica 7: Il laboratorio. Una mano sviluppa, l'altra fissa (a Sir John Frederik William Herschel), 1972.



94) Verifica 8: Gli obiettivi (a Davide Mosconi, fotografo), 1972.



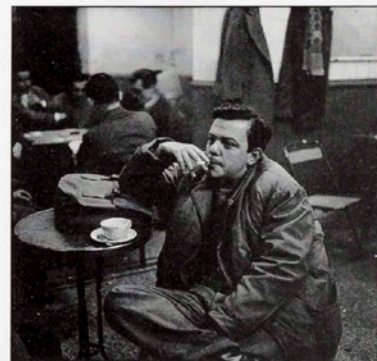
95) Verifica 9: Il sole, il diaframma, il tempo di posa, 1972.



96) Verifica 12: La didascalia (a Man Ray), 1972.



99), 100), 101), 102), *Milano*, 1954.



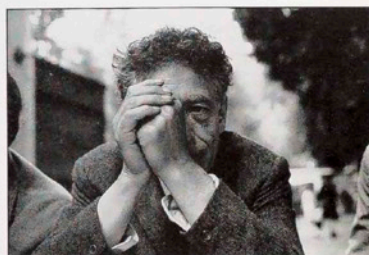
103), 104), 105), 106), *Bar Giamaica*, 1953-54: 103), *Bobo Piccoli*, 104), *Alfa Castaldi*.



107), 108), 109), 110), *Biennale 1954*: 107), Giuseppe Ungaretti; 108), Nino Franchina; 109), Carlo Levi; 110), Renato Guttuso, Carlo Levi, Giulio Trevisani e altri artisti.



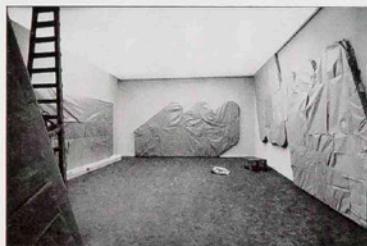
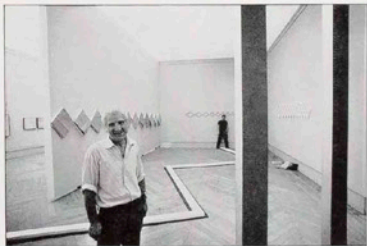
111), 112), 113), *Biennale 1960*: 111), Jean Fautrier; 112), Carlo Cardazzo e Massimo Campigli; 113), Caffè Florian.



114), 115), 116), 117), 118), Biennale 1962: 114), 115), Giacometti allestisce la sua sala; 116), 117), 118), Giacometti riceve l'annuncio di aver vinto.

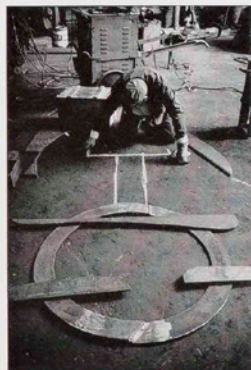


119), 120), 121), 122), Biennale 1964: 119), Robert Rauschenberg e Gastone Novelli; 120), Leo e Touany Castelli in Piazza S. Marco; 121), 122), Biennale 1966: 121), Titina Masetti al Caffè Florian; 122), Licio Fontana sulla sedia del ministro.

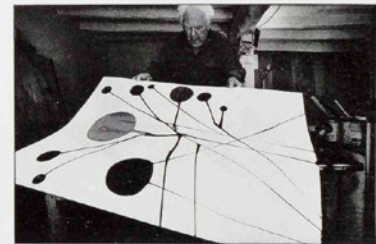
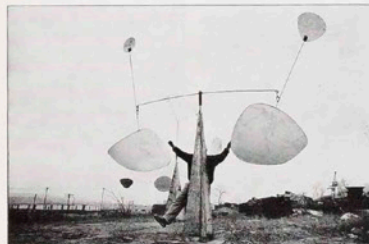
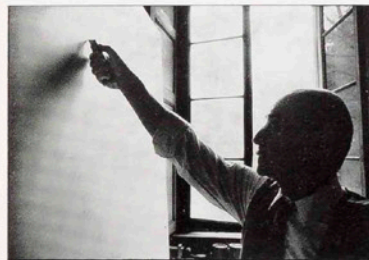


129), 130), 131), David Smith a Voltri, 1962.

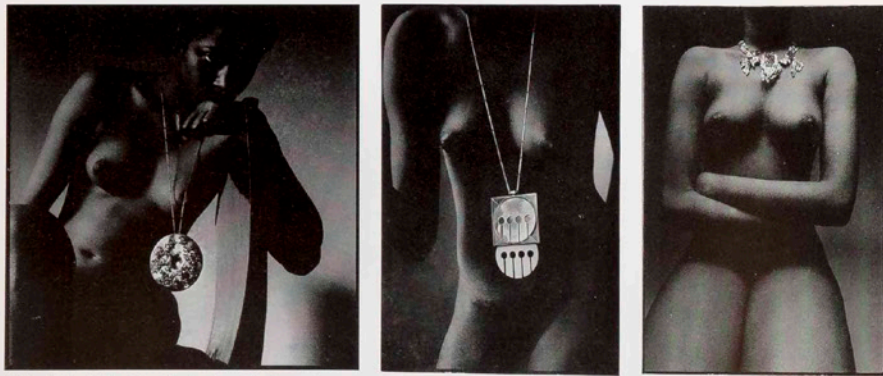
123), 124), 125), 126), 127), 128), Biennale 1968: 123), Mario Nigro e la sua sala; 124), La sala di Mario Nigro chiusa per protesta; 125), Un'altra sala chiusa per protesta; 126), Giuseppe Ungaretti; 127), Camilla Adami; 128), La polizia alla Biennale.



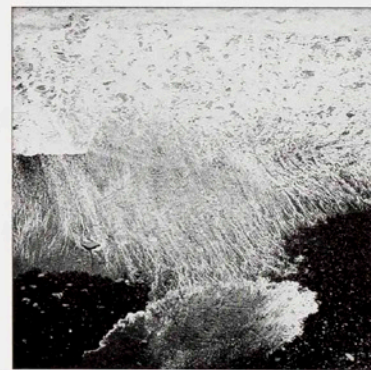
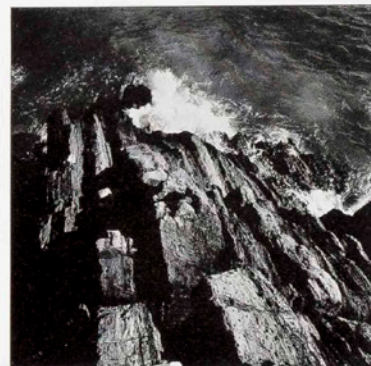
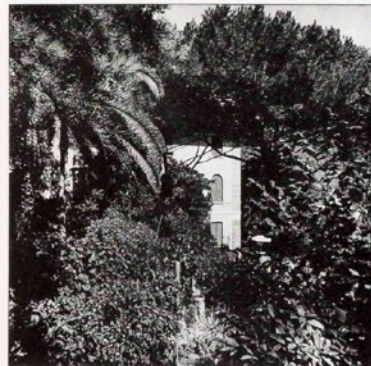
132), 133), 134), 135), *David Smith a Voltri*, 1962.



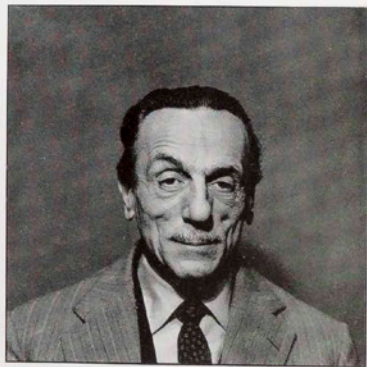
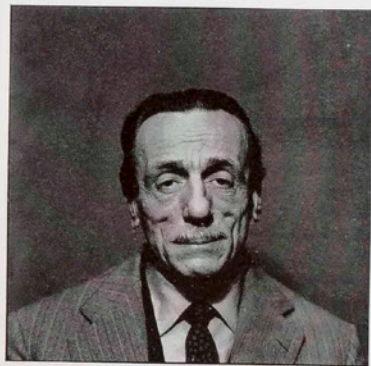
136), 137), *Lucio Fontana*, 1965; 138), 139), *Alexander Calder*, 1964.



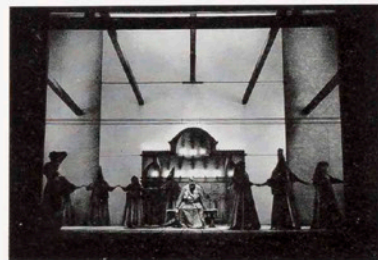
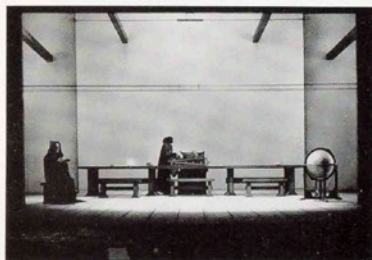
140), 141), 142), *Gioielli di Arnaldo Pomodoro*, 1970.



143), 144), 145), *Per Ossi di seppia: Monterosso*, 1962.



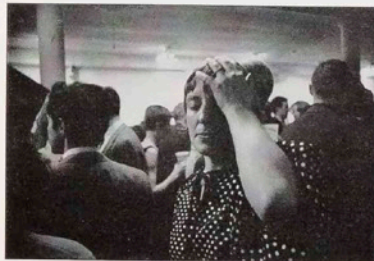
146), 147), 148), *Eduardo De Filippo*, 1961.



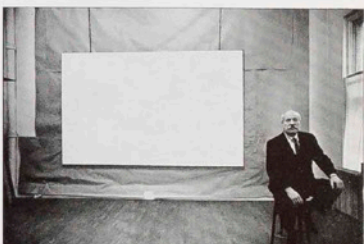
149), 150), 151), 152), 153), 154), *Vita di Galileo*, 1964.



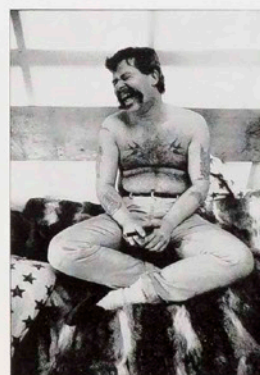
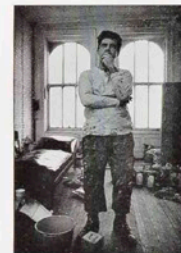
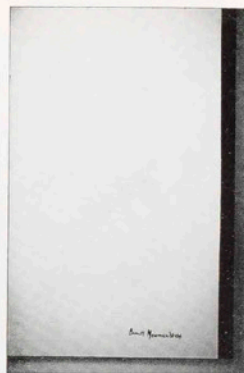
155), 156), 157), Inaugurazione dell'opera di Vienna, 1955.



158), Collezione Tremaine a New York, 1964; 159), Collezione Scull a New York, 1964; 160), 161), 162), 163), Festa negli studi di artisti a New York, 1964-65.

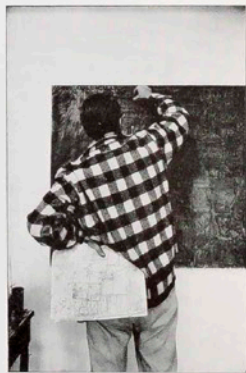
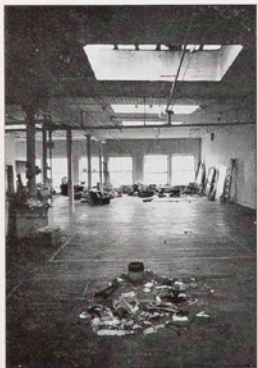


164), 165), 166), 167), *Barnett Newman*, 1964.

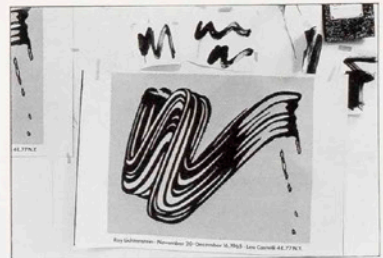


168 | 169
— | 170
171 | 172

168), *Barnett Newman*, 1964; 169), *Larry Poons*, 1965; 170), 171), *John Chamberlain*, 1964; 172), *Robert Rauschenberg*, 1964.



173), 174), Robert Rauschenberg, 1964; 175), Jim Dine, 1964; 176), 177), Kenneth Noland, 1964; 178), Jasper Johns, 1964.



179), 180), 181), 182), Roy Lichtenstein, 1964.



183), 184), 185), *Andy Warhol*, 1964.



186), 187), 188), *Andy Warhol*, 1964.



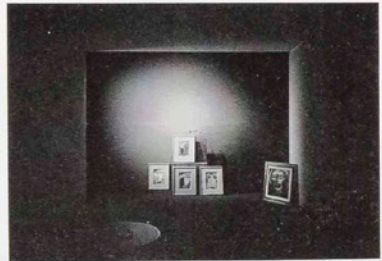
189), 190), 191), 192), *Russia*, 1960.



193), 194), *Russia*, 1960.



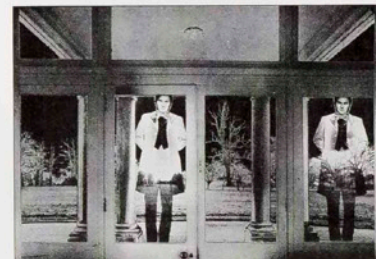
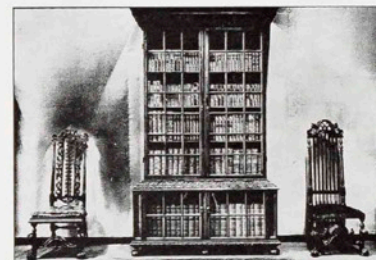
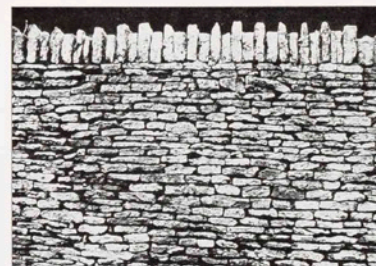
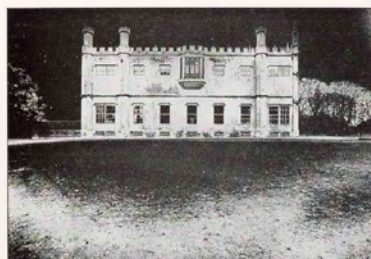
1951, 196, 197, 198), *Russia*, 1960.



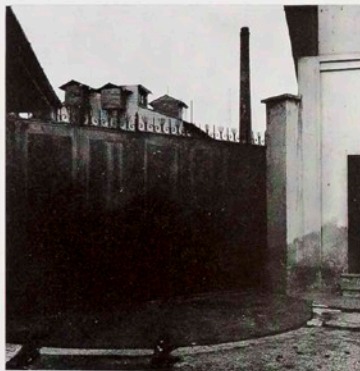
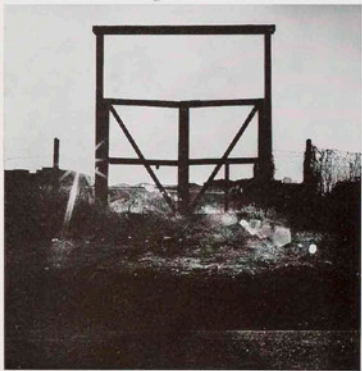
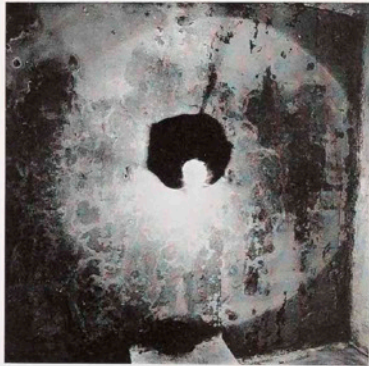
199), 200), 201), 202), *New York*, 1964-65.



203), 204), 205), *New York*, 1964-65.



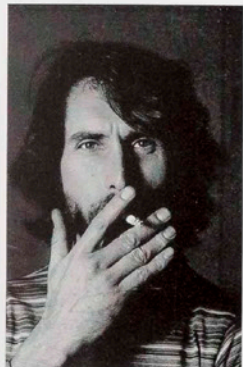
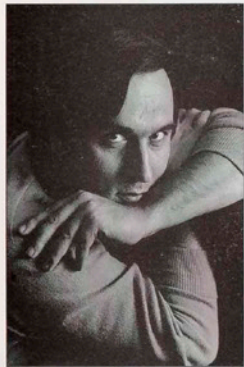
206), 207), 208), 209), 210), 211), *Scenografia per il Giro di vite*, 1969.



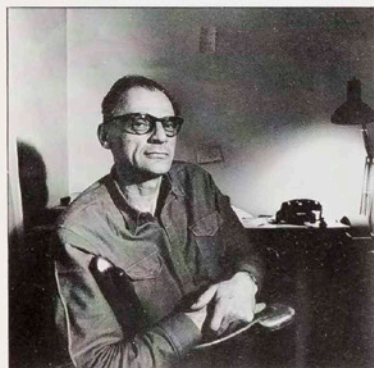
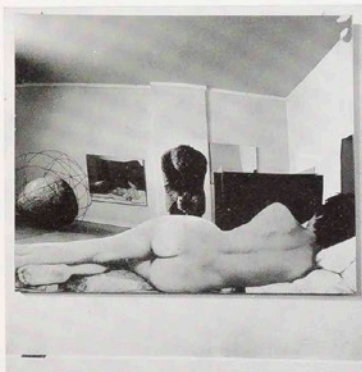
212), 213), 214), 215), *Scenografia per Woyzeck*, 1969.



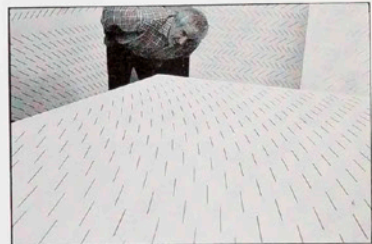
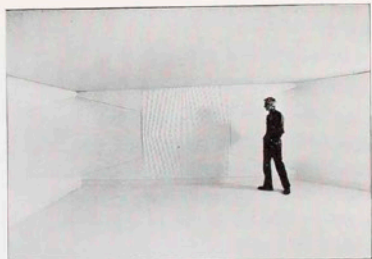
216), 217), *Scenografia per Woyzeck*, 1970.



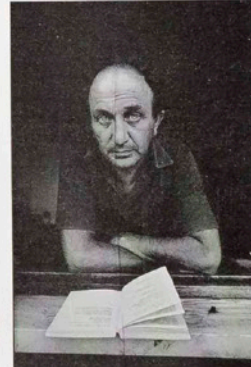
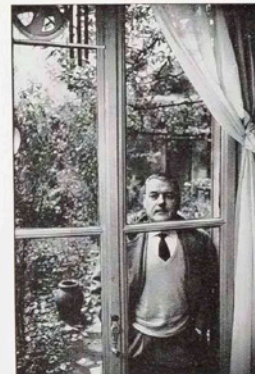
218), Guido Piovene, 1962; 219), *Giorgio Strehler*, 1962; 220), *Giorgio Strehler*, 1962; 221), *Claudio Abbado*, 1971; 222), *Sperone*, 1971; 223), *Maurizio Pollini*, 1971.



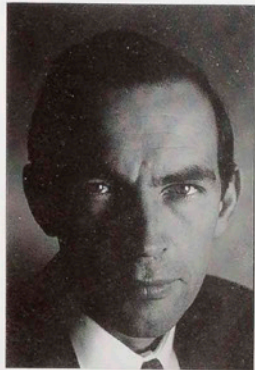
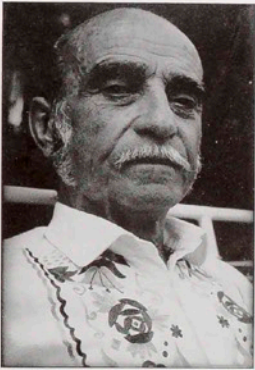
224), *Michelangelo Pistoletto*, 1970; 225), *Dino Buzzati*, 1961; 226), *Arthur Miller*, 1965; 227), *Pietro Consagra*, 1969.



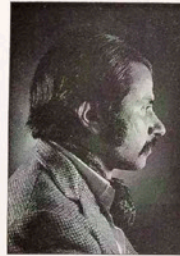
228), Galleria di Giorgio Marconi, 1967; 229), Enrico Castellani, 1970); 230), Casa di Mario Schifano, 1967; 231), Mario Nigro, 1969; 232), Richard Hamilton, 1971; 233), Gianni Colombo, 1970.



234), Ottiero Ottieri, 1963; 235), Emanuelli, 1962; 236), Goffredo Parise, 1965; 237), Riccardo Bacchelli, 1962; 238), Alfonso Gatto, 1965; 239), Raphael Alberti, 1969.



240), *Giorgio Morandi*, 1964; 241), *Oriana Fallaci*, 1964; 242), *Lucio Fontana*, 1968; 243), *Christian Barnard*, 1968.



244 a b), *Achille Bonito Oliva*, 1970; 245), *Mirella e Gianni Agnelli*, 1969; 246), *Alberto Burri*, 1963; 247), *Carlo Ponti*, 1969; 248), *Barbra*, 1969; 249), *Kay Thompson*, 1969.

INDICE

Conversazioni con Ugo Mulas	9
Arturo Carlo Quintavalle: Mulas dall'oggetto al fenomeno	103
Illustrazioni	159

Finito di stampare nel Maggio 1973 coi tipi della editrice « La Nazionale » - Parma.

*Cataloghi di mostre
realizzati a cura
dell'Istituto di Storia dell'Arte*

POZZATI 1958-68	- 1
Parma 1968	
DOBRZANSKI	- 2
Parma 1968	
CEROLI	- 3
Parma 1969	
LA TIGRE DI CARTA	- 4
Parma 1970	
LUCIO DEL PEZZO	- 5
Parma 1970	
GAIBAZZI	- 6
Parma 1970	
NERO A STRISCE	- 7
Parma 1971	
FERRARI	- 8
Parma 1971	
GEORGE GROSZ	- 9
Parma 1971	
CANOGAR	- 10
Parma 1971	
NEW PHOTOGRAPHY U.S.A.	- 11
Parma 1971	
PAROLA/IMMAGINE	- 12
Parma 1971	
TULLIO PERICOLI	- 13
Parma 1972	
LA BELLA ADDORMENTATA	- 14
Parma 1972	
DOROTHEA LANGE	- 15
Parma 1972	
KLEE FINO AL BAUHAUS	- 16
Parma 1972	
UGO MULAS	- 17
Parma 1973	